„Etnografia Polska", t. XXVII, z. 1
ISSN 0071-1861

MIROSŁAWA DROZD-PIASECKA

SPOŁECZNE FUNKCJE SZTUKI LUDOWEJ. SZTUKA LUDOWA W ŻYCIU SPOŁECZEŃSTWA II RZECZYPOSPOLITEJ *

Proces kształtowania się nowoczesnego narodu polskiego przebiegał w naszym kraju w okresie braku własnej państwowości. Wówczas to czołowi humaniści, artyści, społecznicy i badacze dążyli do znalezienia wspólnej zasady integrującej cały naród. Ponieważ jednak względy natury politycznej nie pozwalały na jawne propagowanie idei państwa i wyzwolenia narodowego podstawą myślową masowego działania tych grup społecznych stały się koncepcje ideologiczne uwypuklające indywidualność narodu i rodzime pierwiastki jego kultury. Budowano je głównie na bazie kultury i sztuki ludowej, uznanej za jądro tożsamości narodowej. Wartości tkwiące w kulturze i sztuce ludowej były więc źródłem inteligenckich poglądów i haseł narodowowyzwoleńczych, społeczno-politycznych, ekonomicznych oraz artystycznych w ciągu długich dziesięcioleci niewoli. Przy tym w różnych okresach nacisk na eksponowanie poszczególnych wartości kultury ludowej i ich znaczenia dla kultury ogólnonarodowej był zmienny. Np. inteligenccy ideolodzy Romantyzmu koncentrowali się głównie na szeroko rozumianym folklorze, pozytywiści na ekonomicznych walorach rzemiosła i przemysłu ludowego, neoromantycy na materialnej i plastycznej twórczości ludu.

W nowej sytuacji politycznej po odzyskaniu niepodległości inteligenckie koncepcje ideologiczne (z okresu rozbiorów) doszukujące się indywidualności narodu i rodzimych pierwiastków jego kultury w kulturze i sztuce ludowej nie były już wystarczające. Wskrzeszenie samodzielnego bytu państwowego po blisko 150-letniej niewoli wymagało znalezienia naczelnej zasady konsolidującej i integrującej zróżnicowanie społecznie i narodowościowo państwo polskie. Tym bardziej że od początku borykało się ono z licznymi problemami społecznymi i ekonomicznymi, a w narodowej euforii krzyżowały się i zderzały różne

* Niniejszy tekst jest kontynuacją tematu podjętego w poprzednim zeszycie "Etnografii Polskiej".

siły oraz dążności społeczno-polityczne, gospodarcze i kulturalne. Istniejąca racja stanu zadecydowała o tym, że główna uwaga ówczesnych działaczy państwowych i społecznych (w tym kół i organizacji społeczno-politycznych i ekonomicznych) skupiała się przede wszystkim na kształtowaniu ogólnonarodowej doktryny społeczno-politycznej godzącej interesy całego zróżnicowanego narodu [1] oraz wypracowaniu ekonomicznego modelu gospodarki. Równocześnie liczne organizacje chłopskie i robotnicze starały się stworzyć atrakcyjne z punktu widzenia ich członków i sympatyków własne programy społeczno-polityczne i ekonomiczne. W cieniu tych podstawowych dążeń, niejako na ich marginesie dojrzewają również poglądy kulturalne na temat konieczności stworzenia reprezentatywnej dla całego młodego państwa sztuki narodowej (którym szczególnie patronowały czynniki rządowe) oraz kultury ludowej i kultury ogólnonarodowej, a wśród nich na sztukę ludową i sztukę ogólnonarodową.

W II Rzeczypospolitej na polu kulturalnym obserwujemy zarówno żywotność odziedziczonych tradycji, a nawet rozwój inteligenckich idei artystycznych i społecznych genezą sięgających okresu zaborów, jak i współczesnych prądów europejskich w sztuce przy równoczesnych narodzinach idei nowych inicjowanych już nie tylko w miejskich kręgach humanistycznych i twórców profesjonalnych, ale i w środowisku wiejskim głównie przez inteligencję pochodzenia chłopskiego, a w tym działaczy ruchu ludowego i tworzące się właśnie związki młodzieży wiejskiej [2].

Dotychczas wielka liczebnie warstwa chłopska dążyła do zajęcia należytego jej miejsca w ramach struktury społeczeństwa narodowego. Sekundowali tej idei czołowi humaniści epoki zaborów. Lata międzywojenne przynoszą formalne zrównanie praw chłopów z innymi warstwami i klasami społecznymi, ale w dalszym ciągu są oni zmuszeni do walki o swoje rzeczywiste uprawnienia [3]. Jedną z wielu płaszczyzn, na których toczyła się ta walka, była sprawa miejsca kultury i sztuki ludowej w życiu narodu. Inteligencja chłopska zaczynając uczestniczyć w kształtowaniu poglądów na kulturę ludową, sztukę ludową i wartości przez nie reprezentowane widziała w nich już nie tylko zachowane elementy rodzimości, ale również wyraz odrębności kulturowej warstwy chłopskiej. Świadomość odrębności kulturowej uzasadniała prawo do udziału we współtworzeniu kultury i sztuki narodowej.

Szczególnie istotne dla naszych rozważań są z jednej strony dążenia

---

[1] Por. np. A. Micewski, *Z geografii politycznej II Rzeczypospolitej. Szkice*, Kraków 1964; J. Terej, *Idee, mity, realia. Szkice do dziejów Narodowej Demokracji*, Warszawa 1971.

[2] W latach 1918-1939 obserwujemy charakterystyczne zjawisko powstawania i rozwoju ideologii oraz działalności ruchu ludowego i kół młodowiejskich.

[3] Por. D. Gałaj, *Chłopski ruch polityczny w Polsce*, Warszawa 1969, s. 27.

działaczy ruchu ludowego i związków młodowiejskich do zaznaczenia odrębności kultury warstwy chłopskiej przez sięganie do wartości kultury i sztuki ludowej, z drugiej poczynania młodego państwa zmierzające do nadania sztuce polskiej charakteru narodowego m. in. przez wprowadzanie do niej pierwiastków sztuki ludowej. Na polu sztuki ludowej mamy do czynienia z jeszcze jednym zjawiskiem, którym zainteresowane były w równej mierze państwo, organizacje społeczne i ruch ludowy. Mamy tu na myśli próby wykorzystania walorów komercyjnych sztuki ludowej jako jednego ze środków zabezpieczających byt materialny mieszkańców wsi.

Poglądy warstwy chłopskiej na temat odrębności własnego dziedzictwa kulturowego oraz sztuki ludowej formułowane były głównie na bazie — ówczesnych prądów społeczno-politycznych i kulturalnych — regionalizmu i agraryzmu.

Regionalizm był żywym nurtem społecznym sterowanym przez inteligencję, który zakresem swego oddziaływania objął cały kraj. Ruch ten już wkrótce przyjęty został za określony program polityki kulturalnej państwa oraz praktykę działania, a specjalne okólniki propagowały jego popieranie. W krótkim czasie "stawał się urzędową ideologią administracji, która mobilizowała ekonomistów, geografów, etnografów, geologów, rolników w celu skupienia ich prac na danej ziemi" [4]. Regionalizm wywodzący się bezpośrednio z innych (dawniejszych) tego typu teorii europejskich (szczególnie francuskich) miał już bogaty dorobek z okresu zaborów. Jego nową formę na gruncie polskim zainicjował A. Patkowski [5], autor *Regionalizmu w Europie* (Warszawa 1924), który w założeniach programowych kierunku — nawiązujących do idei neoromantycznych — kładł specjalny nacisk na uwypuklenie wartości kultury ludowej i jej znaczenia dla kultury narodowej. Prąd ten praktycznie rozumiany jako "uczenie się świata na najbliższej maleńkiej ojczyźnie, regionie" [6], miał zapełnić życie "twórczą i realną treścią" [7], a z określenia prowincja wyeliminować nudę. Opierał się na "nauce ojczystej przyrody, geografii, historii, kładł nacisk na wytwory etnograficzne i folklorystyczne jako wartości regionalne, a zarazem ogólnonarodowe" [8]. Istniejące lub reaktywowane towarzystwa społeczno-kulturalne czy ogólnonarodowe zajęły się efektywną działalnością w zakresie zakładania archiwów i muzeów regionalnych oraz lokalnych zbiorów pamiątek historycznych. Przy tym nie ograniczano się wyłącznie do prac

---

[4] J. Orynżyna, *O sztukę ludową. Pamiętnik pracy*, Warszawa 1956, s. 63.

[5] Późniejszy redaktor *Ruchu regionalistycznego w Europie*, Warszawa 1934.

[6] Orynżyna, *op. cit.*, s. 63.

[7] Ibidem, s. 63.

[8] J. Burszta, *Kultura chłopska — ludowa a narodowa*, [w:] *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, oprac. zbior. pod red. M. Biernackiej i in., t. II, Wrocław 1981, s. 403.

badawczych nad poszczególnymi elementami kultury ludowej różnych regionów i ich ochrony, ale równocześnie starano się je odpowiednio pokazywać. M. in. na licznych uroczystościach państwowych, religijnych i lokalnych prezentowały się zespoły wiejskie w strojach ludowych, przy akompaniamencie kapel i instrumentów ludowych z wieloma rekwizytami tradycyjnej kultury chłopskiej; odtwarzano w plenerze sceny obrzędowe, np. dożynki, wesela. W ramach regionalizmu zwrócono ponadto uwagę na artystyczną wytwórczość wiejską. Urządzano więc wystawy wyrobów ceramicznych, dywanów, adaptowanych haftów i kilimów opartych na wzorach ludowych. Przede wszystkim jednak podjęto szereg działań w zakresie opieki nad nią oraz skierowanych na zorganizowanie masowej produkcji rzemieślniczo-chałupniczej bazującej na wzorach ludowych, czym zajmowało się szczególnie Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego.

Regionalizm miał bardzo wielu zwolenników i propagatorów również wśród działaczy ludowych, których myśli A. Patkowskiego wzbogacali praktyką społeczną. Rozwinął się w odrębną teorię i samodzielny ruch społeczny, w którym poważny udział wzięły powstające w tym czasie związki młodowiejskie. Postulaty popierania badań i innych prac dla regionu — usankcjonowane specjalnym okólnikiem skierowanym do wojewodów — rozbudzały w świadomości społecznej chłopów znaczenie wartości ich kultury artystycznej, której liczne elementy zostały zarówno poddane badaniom, jak ochronie i popularyzacji.

Inteligencja chłopska, działacze ruchu ludowego i związków młodzieży wiejskiej od początku istnienia II Rzeczypospolitej widzieli jednak konieczność wypracowania samodzielnej chłopskiej ideologii stanowiącej wspólną płaszczyznę ideową, na której mogliby się skupić i zjednoczyć wszyscy chłopi w walce o nowy ład społeczny [9] i własne miejsce w strukturze narodu. Wychodząc z założenia, że warstwa chłopska — najstarsza, najliczniejsza i najbardziej wartościowa moralnie — jest wyjątkowo predestynowana do odegrania głównej roli w kształtowaniu wszelkich stosunków politycznych, gospodarczych i społeczno-kulturalnych w kraju, ponieważ żadna inna warstwa czy klasa społeczna takich cech i wartości nie posiada [10], zbudowano teorię zwaną agraryzmem, która począwszy od lat 20-tych XX w. stała się doktryną o ambicjach przekształcenia się w ideologię całego ruchu ludowego [11].

[9] Por. J. Dusza, *Agraryzm zwycięża*, „Młoda Myśl Ludowa", nr 3-4: 1937, s. 13.

[10] Por. D. Gałaj, *Przedmowa*, [w:] *Związek Młodzieży Wiejskiej RP „Wici" w walce o postęp i sprawiedliwość społeczną. Wybór dokumentów 1928-1948*, oprac. zbior. pod red. E. Gołębiowskiego i S. Jareckiej-Kilimowskiej, Warszawa 1978, s. 15.

[11] Por. Dusza, *op. cit.*; S. Miłkowski, *Agraryzm jako forma przebudowy ustroju społecznego*, Kraków 1934; tenże, *Walka o nową Polskę*, Warszawa 1935; J. A. Król, *Drogowskazy na manowcach kultury ludowej*, Warszawa 1947, s. 189 n.

Według zwolenników tego kierunku chłopi byli jedynymi żywicielami i obrońcami narodu ("żywią i bronią"). Z tego względu odrodzenie narodu mogło opierać się wyłącznie na tej warstwie jako najbardziej uprawnionej do spełniania roli ostoi bytu narodowego, którego podstawą — w myśl założeń agraryzmu — było rolnictwo, a chłopi twórcami i nosicielami najwyższych wartości zarówno społecznych, jak kulturalnych i duchowych. Odwołując się do wyjątkowej roli wsi i chłopów w życiu społeczno-kulturalnym kraju agraryzm miał wiele cech wspólnych z regionalizmem. Dlatego też w gronie ludowców zazwyczaj regionaliści byli równocześnie zwolennikami agraryzmu.

Zasady agraryzmu były rozmaicie interpretowane w różnych częściach kraju, ale jego podstawowe założenia od początku akceptowały wszystkie związki młodowiejskie i działacze ruchu ludowego [12]. Dodać należy, że agraryzm nie był kierunkiem rdzennie polskim. Już wcześniej objął inne kraje Europy, m. in. Szwajcarię, Danię i Czechosłowację, ale na naszym gruncie uzyskał specyficzne znaczenie i zasięg. Jego zasady — jako ideologii całego ruchu ludowego — sformułowane zostały w gronie "wiciarzy", gdzie S. Miłkowski nakreślił program ekonomiczny, natomiast J. Niećko i I. Solarz podjęli próbę zredagowania dyrektyw filozoficzno-społecznych.

O znaczeniu i popularności agraryzmu świadczy fakt, iż w deklaracji ideowej ZMW RP "Wici", uchwalonej na Walnym Zjeździe Delegatów w 1931 r. sformułowano dyrektywę futurologiczną stwierdzającą:

> "Zmierzając do Polski Ludowej na naczelnym miejscu wszystkich prac swoich stawiamy sprawę kształtowania i podnoszenia wewnętrznych wartości człowieka oraz podniesienie poczucia godności i wiary we własne siły. Kształtowanie uczuć wypływających z głębokiego przywiązania chłopa do ziemi i przyrody, z którymi współpracuje w tworzeniu chleba, uważamy za najważniejszy czynnik w rozbudzeniu źródeł rodzimej kultury ludowej, będącej istotną i trwałą wartością cementującą całość państwową i narodową" [13].

Bilansując kilkuletni dorobek ruchu ludowego w zakresie budowania własnej ideologii w 1937 r. J. Dusza bez wahania pisze: "...możemy stwierdzić bez przesady, że agraryzm ma w chwili obecnej najwięcej szans ku temu, aby stać się nie tylko wyłącznie ideologią całej warstwy chłopskiej, ale również ideologią Polski, która idzie" [14]. W gronie wiciarzy uważano, że "agraryzm jako rdzennie chłopski, opierający się na ziemi, człowieku i pracy konkretnej rzeczywistości polskiej kierunek

---

[12] Por. A. Lech, *Tradycyjna kultura ludowa w programach i działalności polskich związków młodzieży wiejskiej w okresie II Rzeczypospolitej*, Łódź 1978, s. 52-53.

[13] J. Kowal, *"Wici" powstanie i działalność społeczno-wychowawcza 1927-1939*, Warszawa 1964, s. 280-281.

[14] Dusza, *op. cit.*, s. 15.

przebudowy — wyszedł zwycięsko zarówno od strony nauki, jak i praktyki życiowej"[15].

SZTUKA LUDOWA W IDEOLOGII I DZIAŁALNOŚCI RUCHU LUDOWEGO I ZWIĄZKÓW MŁODZIEŻY WIEJSKIEJ

Działacze ludowi i kół młodzieży wiejskiej (szczególnie wiciowych) dążąc do społecznej i politycznej emancypacji chłopów skierowali swoje wysiłki również na nadanie kulturze chłopskiej wartości autonomicznych i ogólnonarodowych. Zdawali sobie doskonale sprawę z faktu, iż w przekonaniu ludności wiejskiej II Rzeczypospolitej kultura narodu dzieliła się nadal na dwie kultury: "pańską" i "chłopską". Rozwijając więc idee regionalizmu i agraryzmu poświęcili wiele uwagi zagadnieniu tradycyjnej kultury i sztuki ludowej, a w tym jej szczególnych wytworów, takich jak stroje, pieśń, obyczaj, gwara. Realizacji tych zamierzeń sprzyjała ogólna sytuacja społeczno-gospodarcza tego okresu, pobudzająca wzrost klasowej, politycznej i narodowej świadomości ludności wiejskiej, która coraz ostrzej dostrzegała swoje upośledzenie w stosunku do innych klas i warstw społecznych oraz brak perspektyw samodzielności zawodowej młodzieży chłopskiej[16].

Nas interesować będzie głównie, w jakim stopniu działacze ruchu ludowego i związki młodzieży wiejskiej uwzględniały w swej ideologii i praktyce działania problemy artystycznej twórczości i zajmowały się formami jej popularyzacji oraz jakim celom działania te były podporządkowane.

Jeszcze przed odzyskaniem niepodległości postępowi działacze chłopscy (m. in. M. Malinowski, T. Nocznicki, I. Kosmowska) skupieni wokół pisma "Zaranie" wydawanego w Warszawie (1907-1915) nawiązywali do neoromantycznej koncepcji ludowości. "Zaraniarze", zrywając z pozytywistyczną ideologią pracy "dla ludu", starali się utrwalić wiarę w twórcze wartości ludu bazując na nim samym. Jako podstawę ilustrującą wartość jego kultury wykorzystywali w znacznej mierze twórczość młodopolską (m. in. W. Orkana, W. Reymonta, S. Wyspiańskiego, L. Rydla), która stała się główną inspiracją dla tworzenia teoretycznych programów związków młodzieży wiejskiej. Już wówczas nawiązywano do wątków ludowych m. in. w pracy teatralnej kół młodzieżowych.

Jeszcze przed 1918 r. czołowa reprezentantka "zaraniarzy", J. Dziubińska, opierając się na ideach neoromantycznych precyzowała założenia teoretyczne pracy organizowanych ówcześnie kursów gospodarczych dla włościan (czyli szkół rolniczych). Równocześnie jednak for-

[15] *Ibidem*, s. 14.
[16] Por. J. Chałasiński, *Rewolucja młodości*, Warszawa 1969, s. 10.

mułowała wiele myśli nowych, konstruktywnych dla rozwoju ludowej praktyki społecznej, zwracając szczególną uwagę na ludową twórczość artystyczną. Dają się one zauważyć przede wszystkim w wytycznych do praktycznej działalności samorządu szkoły w Pszczelinie (która miała być wzorem dla innych placówek tego typu), gdzie powierzyła sekcji estetycznej troskę o stylowe zdobnictwo zabudowań i wnętrz szkoły; organizowanie teatrów amatorskich oraz zapoznawanie uczniów ze sztuką, muzyką, śpiewem, a także uczenie dostrzegania piękna w przyrodzie. W następnych placówkach tego typu (szczególnie dla dziewcząt) do programu zajęć wprowadzano liczne pierwiastki z zakresu rzemiosła i sztuki ludowej, a co więcej podjęto szeroko rozumianą naukę tkactwa ludowego, łącznie z obróbką warsztatową płótna i elementami dekoracji jego gotowych wyrobów, takich jak haft. Nad stroną merytoryczną tej nauki czuwało Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego z K. Beninim na czele. Dbano również o to, aby szkoły rolnicze wyróżniały się ludowym wystrojem wnętrz, co praktycznie sprowadzało się jednak do wyposażania ich w "stylowe zakopiańskie meble", zdobienie ścian wycinankami oraz przebieranie słuchaczek w ludowe wełniaki. Równocześnie wprowadzano i pieczołowicie kultywowano różne formy obyczajowe, zwyczajowe i obrzędowe, związane z uroczystościami dorocznymi i rodzinnymi ludności wiejskiej, którym nadawano szczególne treści społeczne. M. in. w czasie uroczystej wigilii organizowanej na zakończenie kursu od każdej z uczestniczek odbierano przysięgę, iż będzie pracowała nad postępem wsi [17].

Ruch "zaraniarski" był więc inicjatorem podejmowania problematyki kultury i sztuki ludowej w działalności związków młodzieży wiejskiej. Ideę propagowania sztuki ludowej i wzbogacania tradycyjnych zwyczajów wiejskich istotnym podtekstem społecznym przejął z czasem cały ruch młodowiejski. Tego typu system szkolenia młodzieży chłopskiej rozwijał poczucie wartości własnej kultury, a w kilka lat później (w 1916 r.) zaowocował w postaci jasno sformułowanego poglądu na temat znaczenia kultury i sztuki ludowej dla kultury całego narodu, zawartego w apelu I. Kosmowskiej, skierowanego do młodego pokolenia wsi [18]. Eksponując w nim znaczenie kultury chłopskiej dla życia narodu (przeciwstawiając ją kulturze szlacheckiej) autorka podkreśla, iż warstwa chłopska przechowała w prostej archaicznej formie "bezcenny skarb odrębności narodowej, zawarty w sztuce zdobniczej, w podaniach i pieśniach" [19], teraz zaś dopiero kultura ta zaczyna budzić się, aby sprostać wymogom współczesności. Kosmowska podaje również liczne informacje praktyczne dotyczące kultywowania chłopskich zajęć ręko-

---

[17] Por. M. M a k ó w n a, *Początki ludowego szkolnictwa rolniczego w Królestwie Polskim*, "Spółdzielczy Przegląd Naukowy", nr 8: 1933, s. 10 n.

[18] Por. I. K o s m o w s k a, *Do naszej młodzieży*, Warszawa 1916.

[19] *Ibidem*, s. 1.

dzielniczych, które biorąc pod uwagę sytuację ekonomiczną wsi uważa za korzystne dla rozpowszechniania, ponieważ dostarczają dodatkowy zarobek, wypełniając wolny czas w porze zimowej. Wskazówki te zostały później wyeksponowane w pracy związków młodzieżowych, szczególnie w okresie wielkiego kryzysu ekonomicznego.

Założone w Królestwie Polskim w roku 1912 pierwsze pismo młodzieży wiejskiej "Drużyna" w odezwie programowej skierowanej do młodych odbiorców postuluje m. in. ocalenie pierwiastków piękna i dobra zawartych w rodzimej kulturze ludowej, a następnie włączenie ich do skarbca kultury ogólnonarodowej, wzbogacając ją i społeczeństwo nowymi treściami — ludowymi. Zadanie to powierzono właśnie młodzieży chłopskiej, która najlepiej znała kulturę, potrzeby i pragnienia swego środowiska, przez co była niejako predestynowana do formułowania właściwych form i sposobów oddziaływania w myśl zasady "sami sobie". Ten niezinstytucjonalizowany jeszcze program działań młodzieży wiejskiej w swoich ogólnych ramach pozostał wiodący w pracach całego ruchu młodowiejskiego w czasie II Rzeczypospolitej [20].

Na ziemiach zaboru austriackiego ruch ludowy i młodowiejski starał się wykorzystać od początku osiągnięcia lokalnego oddziału Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego w dziedzinie rozwoju przemysłu domowego oraz lwowskiego Związku Teatrów i Chórów Włościańskich (założonego w 1907 r.) w zakresie folkloru teatralnego. Często więc punktem wyjścia do podejmowania prac na rzecz propagowania sztuki ludowej i folkloru w latach międzywojennych był tu już istniejący dorobek związków i zrzeszeń chłopskich.

Ziemie zaboru pruskiego były w tej dziedzinie w odmiennej sytuacji polityczno-społecznej i kulturalnej. Nieustająca, silna polityka germanizacyjna wywoływała kontrreakcję społeczeństwa polskiego przejawiającą się głównie w walce o utrzymanie polskości. Toczyła się ona przede wszystkim na polu rozbudzenia świadomości narodowej, szacunku dla języka i obyczaju, a patronowało jej w dużej mierze duchowieństwo. Te specyficzne okoliczności spowodowały, iż w pierwotnej działalności tutejszych kół i związków młodzieżowych nie eksponowano odrębności kultury ludowej i jej wartości [21]. Dopiero w okresie późniejszym na bazie wzorów zaczerpniętych z Królestwa Polskiego i Galicji przejęte zostały idee pielęgnowania tradycji chłopskiej (szczególnie w Wielkopolsce), które następnie rozwinięto na kanwie artystycznie bogatych rodzimych elementów.

Założenia ideologiczne odnoszące się do miejsca i roli kultury i sztuki ludowej w życiu warstwy chłopskiej oraz narodu formułowane by-

---

[20] Por. J. Niećko, *Dwudziestolecie ruchu młodzieży wiejskiej (1912-1932)*, Warszawa 1933.

[21] Zresztą powstawanie samodzielnych związków młodzieży wiejskiej jest tu przesunięte w czasie w stosunku do ziem innych zaborów.

ły w II Rzeczypospolitej głównie na podstawie ówczesnych krajowych prądów społeczno-kulturalnych, szczególnie regionalizmu i agraryzmu oraz poglądów czołowych autorytetów — reprezentantów tych kierunków — rekrutujących się nie tylko z grona działaczy ruchu ludowego. Faktem bezspornym pozostaje jednak, że szersze spojrzenie na te zagadnienia, zwłaszcza w sferze oddziaływania na środowisko wiejskie przez pielęgnowanie rodzimych zwyczajów, obchodów ludowych, muzealnictwa regionalnego czy sztuki ludowej, wniosły doświadczenia i pomysły zaczerpnięte m. in. z duńskiego ruchu uniwersytetów ludowych (z którymi I. Solarz i J. Dziubińska zapoznali się przez autopsję) oraz programy Związku Republikańskiej Młodzieży Wsi Czechosłowackiej. Budując ideologię na miarę aspiracji i potrzeb warstwy chłopskiej korzystano również z wcześniejszego dorobku polskiej myśli humanistycznej i artystycznej, w tym szczególnie neoromantycznej.

My ograniczamy się jedynie do uwzględnienia tych stanowisk, które zwracały uwagę na artystyczną twórczość ludności wiejskiej, a które stały się integralną częścią założeń ideologicznych i działań praktycznych środowiska wiejskiego. Z tego względu największą wartość mają dla nas poglądy i wypowiedzi: W. Orkana, J. Deca, I. Solarza, J. Niećki, J. Cierniaka, S. Gierata, W. Skuzy, K. Maja.

Ideę włączenia najbardziej wartościowych elementów kultury warstwy chłopskiej — w tym folkloru i sztuki ludowej — do kultury narodowej formułuje już W. Orkan. Wyraża ją najpełniej w słynnych wskazówkach skierowanych do inteligencji pochodzenia chłopskiego, gdzie w formie imperatywu głosi:

"Tradycja jest twoją godnością, Twoją dumą, Twoim szlachectwem synu chłopski. Dbaj o zachowanie spuścizny Twych ojców, rodzimej sztuki, rodzimej kultury. Dąż do tego, aby Twoja oczyszczona z nalotów obcych kultura ludowa poszła w górę, rozkwitnęła w kwiat wielkiej kultury narodowej, godnej zająć poczesne miejsce w dorobku wszechludzkim. Jak śpiewki chłopskie kujawskie wyniósł na wierch muzyki wszechświatowej Szopen, tak oto dąż: by Twoje ojczyste pieśni, niezobaczone jeszcze nuty wyznaczyły się w orkiestrze świata, by z kozikowych ojców robót, z naiwnych figur przy drodze, posąg skrzydlaty rzeźby rodzimej wystrzelił, by Twa nadbudowana już literatura wzmogła się wyżej, poniosła sławę Twojej ojczyzny dalej, stała się wszechną, całemu czytelną światu, by wreszcie ostatecznie — w tej czy w tej dziedzinie — geniusz rasy Twojej zabłysnął" [22].

Myślą przewodnią prac publicystycznych, społecznych i literackich W. Orkana (autora m. in. powieści z życia wsi podkarpackiej *Komornicy* i *W Roztokach*), była wizja przyszłości kraju opartego na siłach tkwiących w samym ludzie. Stąd jego troska, by chłopi zachowując swoją kulturę i sztukę równocześnie aktywnie uczestniczyli w poznawaniu nowoczesnej wiedzy, tylko bowiem wówczas będą zdolni do stworzenia kultury, która stanie się wartością całego narodu, a dalej dorobkiem

[22] Cyt. za K. Maj, *Ruch młodzieży wiejskiej jako postępowy ruch chłopski*, Warszawa 1936, s. 90-91.

wszechludzkim. Szczególnym źródłem inspiracji społecznych i wiedzy o kulturze rodzimej były etnograficzne uwagi Orkana na temat różnorodnych przejawów kultury ludowej. Zaowocowały one w pracach związków młodzieży wiejskiej w postaci kultywowania tradycji w sztuce, zwyczaju i obyczaju oraz w zakładaniu muzeów regionalnych i rejestrowaniu tych wytworów tradycyjnej kultury, które mimo procesów unifikacyjnych zdołały przetrwać [23].

W. Orkan, typowy przedstawiciel regionalizmu, był uważany przez wszystkie związki młodowiejskie za ich ideowego patrona i najwyższy autorytet. Tym bardziej że sam wywodząc się ze środowiska wiejskiego, dzięki pracy twórczej akceptowanej przez szeroki ogół społeczeństwa, udowodnił realność podnoszenia "tego co ludowe" do godności ogólnonarodowej.

Z tego samego względu znaczny wpływ na młodzież chłopską miał J. Kasprowicz, również z pochodzenia chłop. Jego przesycona ludowością poezja stanowiła przykład czystej kultury wiejskiej. Egzemplifikowała ona ponadto zjawisko wprowadzania kultury ludowej do ogólnonarodowej oraz nadawanie tej ostatniej znamion ludowości.

Waga zagadnienia kultury i sztuki ludowej w kształtowaniu społeczno-politycznej i kulturalnej świadomości oraz praktyki działania warstwy chłopskiej została jednak najpełniej uwzględniona przez działaczy ZMW "Wici". Organizacja ta o charakterze wychowawczym, kulturalnym i oświatowym powstała w 1928 r., opierała się w dużym stopniu na założeniach agraryzmu.

W miarę rozwoju ideologicznego ruch wiciowy "dążył coraz usilniej do tego, aby wieś, przyswajając sobie dorobek kultury ludowej i ogólnonarodowej, jednocześnie wnosiła do tego dorobku swoje własne wartości, rozwijając samodzielną twórczość kulturalną" [24], a nie ograniczała się do naśladowania miasta.

"Czołowi działacze ZMW RP ... przywiązywali coraz większą uwagę do tego, aby wieś, a w szczególności młodzież wiciowa, nauczyła się cenić pozostałości dawnej kultury ludowej, jakie zachowały się w pieśniach, sztuce, zwyczajach i obrzędach ludowych. W kulturze ludowej widzieli oni przede wszystkim nieprzebrane źródło wartości społecznych, moralnych i wychowawczych, które miały im pomóc w rozbudzeniu aktywności chłopów" [25].

Na te zadania wskazywali oni niejednokrotnie w swoich pracach, wystąpieniach i artykułach.

W 1930 r. J. Dec formułował:

"Pod nazwą kultury rozumiemy nie tylko twórczość narodu, jaka się wyraża przez najwybitniejszych jego przedstawicieli w dziedzinie nauki i sztuki. Kultura narodu to także to wszystko, co się odbija w zwyczajach codziennego życia, da-

[23] L e c h, *op. cit.*, s. 55-57.
[24] K o w a l, *op. cit.*, s. 164.
[25] *Ibidem*, s. 165.

lej to, co tworzy nasz charakter narodowy, słowem, co jest obrazem naszego życia duchowego... Lud wiejski jest tworzywem, z którego wyrasta wyższa kultura narodu, jak to było i jest dotąd w dziedzinie literatury, malarstwa muzyki. Ponadto w Polsce lud wiejski przejawia tyle rodzimych, własnych wartości kulturalnych, jest zresztą taką siłą społeczną, że wypadnie mu spełnić za pośrednictwem czołowych jednostek posłannictwo mistrza, który tworzy dzieła piękna, mądrości i dobra z własnej duszy. Kultura rodzima, przez lud tworzona, kulturą ludową stąd zwana, nie będzie u nas tylko własnością wsi, lecz dobrem powszechnym, dla wszystkich drogim"[26].

J. Dec formułuje swoje poglądy dość ogólnikowo i właściwie koncentruje się na całokształcie zjawisk kulturowych, ale z jego wypowiedzi wynika, że bierze on pod uwagę również zjawiska związane z folklorem i szeroko rozumianą działalnością artystyczną ludności wiejskiej. Ambitnym więc celem — w którym bez trudu odnajdujemy elementy szlacheckich dążeń i poglądów romantycznych oraz neoromantycznych — jaki stawiali sobie działacze ludowi na polu kulturalnym, było kreowanie kultury ludowej na źródło odradzającej się kultury całego narodu. Jego realizacji miało sprzyjać stałe wzbogacanie kultury ludowej o nowe treści również w dziedzinie artystycznej. Gorącymi rzecznikami tej idei byli m. in. J. Niećko i I. Solarz.

I. Solarz w 1929 r. formułował te zadania w sposób następujący:

"Trza w Polski duszę wejść, powietrzem wsi świeżej owionąć, nowy obyczaj wnieść. Kulturę ducha tworzyć nie siebie do nowych sukni pozować, ale one do rostu duszy przykładać. Objąć trza dziedziny szersze, myśl polską uczoną wiejskimi kiełkami ożywić, dom Polski prostotą piękna ozdobić, osobny jej styl w świecie wycisnąć, osobę świeżą zrobić. W kulturze górnej gospodarzyć, dobra tworzyć trwałe, na nich oprzeć władzę z nich wywieść prawo"[27].

W dziedzinie sztuki ludowej I. Solarz reprezentował poglądy zbliżone do S. Witkiewicza i neoromantyków. Zwracał uwagę na szczególną wartość budownictwa wiejskiego, idealnie wkomponowanego w pejzaż różnych regionów. Zaproponował nawet szerokie uwzględnienie zagadnień stylu ludowego w programach wyższych szkół o profilu architektonicznym oraz niejednokrotnie podkreślał znaczenie bogatego zdobnictwa ludowego jako tworzywa, z którego winna czerpać inspiracje sztuka polska. Szeroko rozumiana sztuka ludowa była jego zdaniem jedną z podstawowych dziedzin sprzyjających utrwaleniu w młodzieży wiejskiej przeświadczenia pochodzenia ze środowiska posiadającego własne odrębne wartości kulturowe[28].

---

[26] J. Dec, *Ruch młodej wsi*, Łuck 1930, s. 47-48; por. też J. Borkowski, *Wizje społeczne i zmagania wiciarzy w świetle młodzieżowej prasy ludowej 1928-1939 (Wici, Znicz, Społem, Młoda Myśl Ludowa, Chłopskie Życie Gospodarcze)*, Warszawa 1966; szczególnie dużo wypowiedzi na temat kultury ludowej drukowano na łamach „Znicza" wydawanego w Krakowie w latach 1930-1939.

[27] I. Solarz, *Szyce w ruchu ludowym*, "Wici", 19 V 1929.

[28] Na tym celu koncentrowała się jego główna działalność; por. też Lech, *op. cit.*, s. 64-66.

Poglądy zbliżone do I. Solarza cechowały J. Niećkę, chociaż problematyka sztuki warstwy chłopskiej nie interesowała go szczegółowo, jednak można ją odczytać pośrednio w postulatach zwrócenia uwagi na pewne formy tradycyjnej obrzędowości (sobótki, dożynki, wigilia B. Narodzenia) oraz śpiew. Zawarte w nich wartości miały dostarczać młodzieży wiele radości w akcie współuczestniczenia w ich realizowaniu, obchodach i inscenizacjach oraz posiadać walor artystycznej twórczości przy równoczesnym podkreślaniu najistotniejszych momentów w życiu wsi związanych z przyrodą i pracą na roli.

Za kultywowaniem rodzimych tradycji kulturalnych w kołach młodzieży wiejskiej wypowiadali się i inni działacze ruchu młodowiejskiego (np. A. M. Kubicki, K. Banach, A. Hermaszewski), którzy zarówno w pracach, jak i działalności instruktorskiej w terenie popularyzowali wiedzę o literaturze ludowej, trudnili się przygotowywaniem tradycyjnych widowisk obrzędowych, rozmaitych form teatru ludowego czy obrzędowego, a także pieśni. Zwolennik agraryzmu, historyk prof. S. Kot, powierza organizacjom młodzieży wiejskiej szczególne zadanie: wybór, rejestrację i upowszechnianie tych treści tradycyjnej kultury ludowej, które są wartościowe i cenne oraz mogłyby wzbogacić całe społeczeństwo. Te wartościowe treści zawarte są przede wszystkim w sztuce, zwyczajach, obyczajach ludowych [29].

Na znaczenie dorobku wsi w zakresie folkloru i twórczości artystycznej zwracał uwagę również J. Cierniak. Jego zdaniem wśród licznych elementów kultury ludowej na najwyższe uznanie zasługuje jej sztuka (muzyka, taniec, pieśń, literatura i obrzędy), doskonale wkomponowane w życie społeczne środowiska wiejskiego. Dlatego też chłopi powinni skoncentrować się na wprowadzeniu do kultury narodowej swoich bogatych osiągnięć twórczych wypracowywanych przez wieki i pieczołowicie przechowywanych. J. Cierniak jest autorem specyficznej idei teatru ludowego. Teatr ten bazując na najwartościowszych treściach kultury ludowej miał spełniać funkcję samowychowawczą środowiska wiejskiego. Koncepcja ta była konsekwentnie praktycznie realizowana w postaci teatru obrzędowego, w którym obok gwary doniosłą rolę pełnił strój ludowy. Teatr ludowy istniejący w każdym nieomal kole młodzieży miał wyzwolić możliwości twórcze młodego pokolenia chłopów oraz dostarczyć nowych przeżyć artystycznych i wzruszeń całemu środowisku wiejskiemu, opartych na treściach rodzimej kultury, a nie zapożyczonych. Dążeniem Cierniaka było, aby wszystko to co wartościowe, rodzime i żywe, chociażby prymitywne w formie, weszło do kultury ogólnonarodowej bądź jako wartość sama w sobie, bądź jako tworzywo lub źródło w twórczości narodowej.

---

[29] Por. S. Kot, *Udział młodzieży wiejskiej w tworzeniu kultury ludowej*, "Młoda Myśl Ludowa", nr 7-8: 1932, s. 8 n.

Punktem wyjścia dla jego idei teatru były przede wszystkim ginące już, lecz jeszcze liczne obrzędy związane ze zwyczajami ludu wiejskiego i miejskiego (takie jak: turoń, sobótka, lajkonik zwierzyniecki), zachowane w pamięci stare pieśni, baśnie, gawędy, teksty szopek noworocznych oraz ogromny materiał folklorystyczny zgromadzony przez muzea i ludoznawców. Aktorzy wyrażać mieli sami siebie, pełniąc ustaloną zwyczajem odpowiednią rolę w zespołowym teatrze obrzędowym. Uważał bowiem, że dawne obrzędy ludowe były w istocie swego rodzaju teatrum.

"Doskonalone przez pokolenia słowa, gesty, zwyczajowe czynności, muzyka, pieśń, taniec, a także strój ludowy i dekoracja związana z każdym takim obrzędem zawierają w sobie cenne pierwiastki zorganizowanego piękna. Tego teatru nie trzeba się uczyć w zwykłym tego słowa znaczeniu, taki teatr nosi się we krwi, musi się więc być w nim sobą i tylko sobą. Uszlachetnić go poprzez odrzucenie naleciałości, rozwinąć własnym twórczym wysiłkiem danego środowiska zgodnie z jego duchem, stare treści artystyczne wzbogacić ideami swego czasu, a wyniki będą imponujące" [30].

Repertuar należy czerpać ze skarbca staroświeckiego piękna wsi polskiej (dziś zanikającego), zawartego w tzw. materiale etnograficznym. Tu bowiem został utrwalony głęboki sens, dusza ludu polskiego, jego uczucia, nuta i gest, związek z przyrodą, wierzenia religijne, "ciepło ogniska rodzinnego i radość gromadnego współżycia" [31]. Folklor polski — mieszczące się w nim rozmaite zwyczaje, obrzędy i praktyki związane z porami roku, kalendarzem kościelnym, życiem rodzinnym i gromadzkim, zajęciami na roli itp. — jest doskonałym tworzywem do wypowiedzi w formie teatralno-widowiskowej. Ponadto wszystkie te uroczystości emanują ładunkiem dramatycznym [32]. Materiał ten może być znakomitym źródłem samorodnych pomysłów do budowania widowisk teatralnych.

Praktycznie w teatrze Cierniaka inscenizowano wszystko to, co wyrażało treści ideowe, które przetwarzano na konkretne działania. Zdaniem A. Olchy wydobywano w nim szlachetny stosunek człowieka do człowieka, najgłębsze wartości obyczaju, a nie jedynie zewnętrzną barwność regionalnego stroju. Podjęcie treści bliskich ludowi — jak to przewidywał S. Żeromski — wzbudzało powszechne zainteresowanie sztuką w ogóle. Cierniak nie uważał folkloru za nienaruszone "tabu". Widział w nim bogaty i cenny materiał, ze skarbnicy którego winni czerpać samorodni twórcy teatru ludowego [33].

[30] A. Olcha, *Jędrzej Cierniak i jego dzieło. Wstęp do pracy Jędrzeja Cierniaka, Źródła i nurty polskiego teatru ludowego*, Warszawa 1963, s. 14-15.

[31] J. Cierniak, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego. Wybór pism*, Warszawa 1963, s. 50.

[32] *Ibidem*, s. 87.

[33] Olcha, *op. cit.*, s. 66, 119.

Rodzajem ogólnopolskiego wielkiego teatru ludowego był obmyślony przez J. Cierniaka obchód dożynkowy w Spale przed prezydentem Rzeczypospolitej I. Mościckim w 1927 r. Wzięły w nim udział wszystkie czołowe zespoły regionalne kraju. Dożynki te miały być symbolem "gospodarskiego poczucia chłopów polskich i w ogóle ludu pracującego jako obywateli wolnego i niepodległego państwa" [34], posiadać przede wszystkim walory teatralne i wychowawcze. Stanowiły one głównie okazję do zbiorowych przeżyć na temat radości i niedoli pracy rolnika. Natomiast zastosowane pierwiastki teatralno-widowiskowe służyły jedynie podniesieniu tych przeżyć na wyższy poziom. Na ten temat J. Cierniak pisał, iż "podejmując inicjatywę organizacji ogólnopolskich dożynek w Spale pragnęliśmy odrodzić piękny i głębokiej treści społecznej obyczaj wiejski i jednocześnie podnieść go do poziomu zdarzeń wartości ogólnopaństwowej" [35].

Samodzielne stanowisko na temat twórczości ludowej reprezentowała z kolei znana działaczka młodowiejska Z. Solarzowa, która je konsekwentnie realizowała w praktyce podczas zajęć teatralnych i nauki zdobnictwa w uniwersytetach ludowych. Opozycjonistka wobec bezrefleksyjnego powielania tradycyjnych wzorów kultury ludowej (w imię ich wiernego zachowania) uważała, iż "ludowość... nie polega na tematyce, która jest i powinna być rozmaita, ale na zbiorowym tworzeniu i przekazywaniu treści utworów sobie wzajem i widowni zawsze w atmosferze jedności i współtworzenia" [36].

Autorem futurologicznej, szerokiej wizji wkomponowania sztuki ludowej w kulturę i życie codzienne warstwy chłopskiej jest S. Gierat. Uważając wieś za źródło kultury społecznej [37], zalecał czynne podejście do jej różnych form. Podobnie jak J. Cierniak stał na stanowisku, że tylko zbiorowe przeżycie najsilniej integruje gromadę wiejską. Ma ono miejsce szczególnie w trakcie obchodów ludowych, obrzędów i przedstawień teatralnych. Rozbudzane są wówczas najpełniej: honor, ambicja tworzenia oraz umiłowanie swojszczyzny. Równocześnie jego zdaniem ruch młodowiejski powinien dążyć do zmiany obrazu starej wsi i nadaniu jej pięknego wyglądu i z tego względu przywiązywać szczególną wagę do kultury materialnej i dorobku cywilizacyjnego ludzkości. Sztuka ludowa według S. Gierata, "której pierwiastki drzemią głęboko w duszy ludu wiejskiego, jest najgłębszym źródłem i podstawą rozwoju wspaniałej kultury polskiej. Przecież właśnie sztuka ludu wiejskiego, acz nierozwinięta, w pierwowzorach nieledwie, bo nie było ani czasu,

[34] *Ibidem*, s. 18.

[35] *Ibidem*, s. 19.

[36] Z. Solarzowa, *Sami tworzymy teatr*, Warszawa 1960, s. 6.

[37] S. Gierat, *Wieś źródłem kultury społecznej*, "Przewodnik Wiejski", nr 56: 1936, s. 2.

ani możliwości popracować nad nią, zdumiewa i wprowadza w podziw świat cały" [38]. Kreśląc obraz jej świetlanej przyszłości pisze:

"Rozbudowując jej wartości, zdobywając dla niej nowe możliwości rozwojowe, pogłębiając ją pod każdym względem, będziemy tworzyć swoją wielką sztukę, budownictwo, rzeźbę, które otaczając nas nieustannie przy pracy i odpoczynku umilałyby i wzbogacały duchowo nasze życie codzienne, które byłoby wyrazem i utrwaleniem głębi formującego się ruchu wiejskiego" [39]. Cel ten zrealizowany będzie wówczas, gdy zabudowania wiejskie uzyskają "swoisty wyraz, a sprzęty domowe rodzinny styl. Obejście chłopskie musi być urządzone z dużym poczuciem piękna i smaku. Ogródki kwiatowe przed oknami domów wiejskich niechaj upiększają wygląd wsi pod względem zewnętrznym. Nasi malarze rzeźbiarze czy budowniczowie muszą się wziąć za bary i tworzyć arcydzieła Witów Stwoszów, Chełmońskich, Wittigów, wykrzesać ze swej duszy iskrę Bożą, która umożliwiłaby im zapisanie białej karty — sztuki użytkowej wsi. Mieszkania nasze powinny być wypełnione dziełami twórczości artystycznej z dziedziny rzeźby i malarstwa. Na polach i drogach powinny stanąć rzeźby wiejskich kamieniarzy, a domy i zabudowania gospodarcze muszą przybrać wyraz przyjemny dla oka i miły dla duszy. Musimy tak budować wsi i miasteczka, aby miały piękny, pełen harmonii wygląd zewnętrzny, by nad domami czy zabudowaniami wśród zieleni górowały budynki ogniskujące duchowe życie wsi: domy ludowe, szkoły i kościoły. Trzeba się zabrać do przeorania odłogującego ugoru, by na nim mogło wzejść złote ziarno pełnej, wszystko obejmującej kultury" [40].

Oryginalny zespół poglądów — imperatywów ideologicznych — w zakresie sztuki ludowej zaprezentował W. Skuza, poeta, współredaktor krakowskiego "Znicza". Mimo że egzemplifikuje je zazwyczaj przykładami z dziedziny literatury i poezji, to jednak treść jego wypowiedzi odnosi się również do artystycznej działalności plastycznej warstwy chłopskiej. Jego zdaniem sztuka, będąca jedną z dziedzin duchowego życia człowieka, wpływała i wpływa na kształtowanie myśli, dążeń oraz sposobów ich realizacji. Z tego względu przypada jej szczególna rola do odegrania w życiu wsi, ale jej spełnienie możliwe jest jedynie pod warunkiem zawarcia w sobie całej wewnętrznej treści życia społecznego. Sztuka chłopska osiągnie ten cel dzięki zrośnięciu "z życiem człowieka rolnego z ziemią, słońcem, ogniem i wodą. Poprzez to uniknie na pewno bezsensów, do jakich doszła, choćby dzisiejsza Sztuka mieszczańska" [41]. Hasłem przyświecającym twórcom Sztuki Chłopskiej winno być Piękno, które sztuka sama w sobie musi znaleźć, aby na miano sztuki zasłużyć. Zdaniem Skuzy piękno — "to nie to, co się komuś podoba, lub to, co krytycy uważają za takie — ale to, co potrafi zawładnąć całym człowiekiem i przykuć go do siebie i to wszelkimi drogami i możliwymi środkami" [42]. O takie Piękno powinni walczyć Twórcy Sztuki

[38] S. Gierat, *Podstawy ruchu młodowiejskiego*, Warszawa 1935, s. 89.
[39] *Ibidem*, s. 89.
[40] *Ibidem*, s. 90.
[41] W. Skuza, *O sztukę chłopską*, "Młoda Myśl Ludowa", nr 5: 1932, s. 18.
[42] *Ibidem*, s. 19.

Chłopskiej. Warunkiem jej jest tworzenie przez artystów z urodzenia. Natomiast jego zdaniem "dzisiaj takich twórców Sztuka... nie ma — toteż społeczeństwo odwraca od niej głowę" [43]. W toku dalszego wywodu swoich poglądów W. Skuza stawia tezę, że "sztuki ludowej chłopskiej w Polsce dotąd nie było" [44]. Argumentuje ją w ten sposób:

"Sztuka pewnej grupy społecznej jest to świadomie, a oryginalnie, w sposób tej grupy charakterystyczny, uzewnętrzniony w pewnej harmonii wyraz jej wewnętrznego życia... Sztuka nasza — to sztuka Zachodu, wyrosła z kultury urbanistyczno-materialistycznej... I stąd twierdzenie, że ta część która większością tkwi w społeczeństwie i która winna nadać społeczeństwu swój charakter — nie tworzyła dotąd Sztuki swojej... posiadamy (mówię o wsi) całą masę prymitywów, tak w rzeźbie, jak w obrazach (dekoracje ludowe), śpiewach i opowieściach. Ale prymityw — to jeszcze nie Sztuka świadomie tworzona — to dopiero składowa kultury... W tworzeniu Sztuki w Polsce wyręczała chłopów szlachta lub wszyscy ci, co w mniejszym lub większym żyjąc dobrobycie potrzebowali od czasu do czasu odetchnąć świeżym powietrzem i oczy ubawić kolorem. Stąd powstała ona poezja »o ludzie«, owe obrazki malowane pstrokato przez ludzi miastowych, a przedstawiające »śliczne gęsiarki«, cudowne »Hanki« i pastuchów. Bawienie się ludowością żyło i żyje w Polsce po dzień dzisiejszy..." [45]

Obecnie sztuka mieszczańska zwyrodniała i skarlała, zamiera, a chłopi zaczynają żyć samodzielnie po latach niewoli i zależności od miasta. Nadchodzi więc niezwykle sprzyjający czas dla Sztuki Chłopskiej, która z "ziemi się rodzić będzie..., tzn. że cechy ona nosić będzie w sobie takie, jakie jej może dać zżycie człowieka z przyrodą" [46]. Argumentem podstawowym dla W. Skuzy, że jest na słusznej drodze rozumowania, była rozmowa, jaką przeprowadził na temat sztuki ludowej z prof. F. Bujakiem, w czasie której " — z zapałem wielkim ów Chłop Prawdziwy wyrwał mi z serca, to, o czym nieraz dumałem: »Artystom wsi — powiedział potrzeba, aby cierpieli ze wsią — a wówczas chłopską rozpoczną tworzyć Sztukę!«" [47]. To, że chłopi muszą stworzyć swoją własną sztukę, jest dla W. Skuzy koniecznością równie oczywistą, jak to, iż "muszą nadać swoją treść całej Polsce" [48]. Aby jednak ten cel osiągnąć, niezbędne jest zatarcie różnic między chłopem — inteligentem a wsią, tak żeby inteligencja była ludem, a lud inteligencją. Co do tej kwestii W. Skuza jest optymistą.

Wśród działaczy młodowiejskich przeciwny apoteozowaniu tradycyjnej kultury i sztuki ludowej był K. Maj — działacz CZMW "Siew". Zarzucał on temu ruchowi nierealny literacko-etnograficzny stosunek do kultury ludowej, chociaż nie zaprzeczał, że zawiera ona wiele elementów i treści wartościowych i godnych rozpowszechnienia nie tylko na

---

[43] *Ibidem*, s. 20.
[44] *Ibidem*, s. 20.
[45] *Ibidem*, s. 20-21.
[46] *Ibidem*, s. 23.
[47] *Ibidem*, s. 23.
[48] *Ibidem*, s. 24.

wsi, lecz i w całym społeczeństwie. Zaliczał do nich m. in. pieśni, taniec, muzykę, zbieractwo, niektóre formy współżycia gromadzkiego, architekturę i literaturę [49]. Równocześnie zalecał stosunek aktywny i twórczy do tych elementów dziedzictwa kultury wiejskiej. Postulował nie zadowalanie się kultywowaniem ich w niezmienionej postaci, lecz wykorzystywanie jako źródła czy tworzywa, które po dokonaniu odpowiednich przeróbek i zabiegów zdolne będą reprezentować kulturę rozwijającej się cywilizacyjnie wsi. Kultura ta powinna więc być nowa, chociaż nawiązująca do tradycji, ale nie naśladująca starych i przeżytych już wzorów. Uważał, że w akcji wskrzeszania zabytków jest niewiele pierwiastków twórczych. Działalność w tym zakresie ogranicza się bowiem do odtwarzania lub reaktywowania elementów starej kultury, nie zawsze niezbędnych w imię tworzenia kultury nowej. Najwłaściwsze stanowisko w tym zakresie to postawa twórcza, a nie bezrefleksyjnie odtwarzająca. Odnosić się ona powinna do wszystkich dziedzin tradycyjnej kultury. Wychodząc z takich założeń K. Maj krytycznie odnosił się do powielania — zgodnie ze starym schematem — widowisk teatralnych, których tematem są tradycyjne obrzędy ludowe, np. dożynki, wesela, sobótki. Wartości artystyczne reprezentowały tylko te przedstawienia, które były twórcze. Nie zyskała jego aprobaty również propagowana w ruchu młodzieży wiejskiej idea reaktywowania "staroświeckich" ubiorów na wsi. Najsilniej rozpowszechniana była ona przez ludzi reprezentujących turystyczno-etnograficzny stosunek do chłopa oraz działaczy wiejskich niechłopskiego pochodzenia, czyli swoistych chłopmanów uważających, że "duch chłopski i chłopskość w ogóle wyraża się w ubiorach tradycyjnych" [50]. Mieli oni swoich poprzedników w dobie neoromantyzmu, jak np. L. Rydel, który wzorem romantycznym szukał "źródeł odrodzenia literatury i malarstwa biorąc tematy ze wsi" [51], co więcej sam ożenił się z chłopką i założył strój chłopski w imię "zbliżenia się do ludu" [52]. Rydel był jednak inteligentem — chłopomanem, a jego działalność nieszkodliwa, czego już nie można powiedzieć o tych inteligentach — chłopomanach, którzy kierując się pobudkami mandatowo-poselskimi przywdziewają ubiór chłopski bawiąc się w wieśniaków. Propaganda za wznowieniem tradycyjnych ubiorów dała niepełne i nie najlepsze rezultaty. Młodzież wiejska uczestnicząc w zjazdach i wycieczkach przebierała się w stare i zniszczone stroje ojców, dając szczególny pokaz pstrokacizny i ubogiej szarzyzny. K. Maj stał na stanowisku, że takie podejście do tradycyjnych ubiorów jest niesłuszne, ponieważ zarówno względy ekonomiczne, jak kulturalno-higieniczne oraz społeczne stają

[49] K. M a j, *Problemy nowej kultury wsi*, "Przewodnik Wiejski", nr 5-6: 1936, s. 13; t e n ż e, *Ruch...*, s. 15 n.
[50] M a j, *Ruch...*, s. 16.
[51] *Ibidem*, s. 16.
[52] *Ibidem*, s. 16.

w sprzeczności z nimi. Ubrania współczesne są tańsze i higieniczniejsze od dawnych, a bardzo istotne względy społeczne świadczą o tym, iż na niektórych terenach strój ludowy był swoistą liberią, którą kazano zakładać chłopom w okresie poddaństwa i pańszczyzny, przez co samo nie może on oddawać prawdziwego ducha chłopskiego [53]. Jednocześnie jednak K. Maj przyznaje, że wznowienie i zachowanie stroju ludowego jest ważnym czynnikiem społecznym z tego względu, że "ludzie jednakowo ubrani łatwiej nawiązują łączność ze sobą" [54], z drugiej jednak strony istnieją już liczne przykłady, że część chłopów zarzuciła swój strój ze względu na "niewłaściwe odnoszenie się do nich inteligencji i ludzi w miastach" [55]. Ten czynnik społeczny zdaniem K. Maja działa i będzie działać. Uznaje on rację "zachowania ubiorów tradycyjnych na wsi jako ubiorów odświętnych, w wypadku gdyby te ubrania udało się narzucić również inteligencji, co przyczyniłoby się do jej zdemokratyzowania" [56], ale jak sceptycznie dodaje, nie widzi takich możliwości na przyszłość.

Dotychczasowy stosunek do kultury wsi był typowo przedmiotowy. Chłop był tematem twórczości, szczególnie w dziedzinie kulturalno-artystycznej, poświęcano mu poezję, literaturę, malarstwo. Czerpano z jego kultury różne elementy, które stawały się surowcem dla twórców inteligenckich. I dopiero w ostatnich latach na skutek przeobrażeń społecznych i ekonomicznych rozwinął się proces "wychodzenia chłopów do kultury w charakterze podmiotu (twórcy)" [57]. Przemiany zachodzące w życiu wsi wskazują, "że prężność społeczeństwa chłopskiego znajduje się w stosunku wprost proporcjonalnym do procesu upowszechniania kultury" [58]. Liczne reformy społeczne przyczyniają się do tego, że:

"społeczeństwo chłopskie dochowuje się własnych powieściopisarzy, poetów, malarzy, rzeźbiarzy, muzyków, nauczycieli, uczonych itp. Liczba ich będzie wzrastać w zależności od procesu demokratyzowania się życia gospodarczego, politycznego, kulturalnego. Społeczeństwo chłopskie wejdzie do kultury jako jej twórca poprzez demokratyzację gospodarczą, polityczną i kulturalną" [59]. A sam proces "wchodzenia chłopów podobnie, jak i robotników, do kultury jako jej podmiotu, powoduje pogłębienie i poszerzenie źródeł kultury i jej przewartościowanie... Wchodzenie na nowe drogi kultury w naszym państwie odbywa się właśnie pod wpływem przeobrażeń społecznych, które czynią ze społeczeństwa chłopskiego i robotniczego podmiot życia publiczno-państwowego i kultury. Ruch młodzieży wiejskiej... pamiętać musi o tych drogach rozwoju wsi" [60].

---

[53] *Ibidem*, s. 17-18.
[54] *Ibidem*, s. 18.
[55] *Ibidem*, s. 19.
[56] *Ibidem*, s. 20.
[57] *Ibidem*, s. 24.
[58] *Ibidem*, s. 24.
[59] *Ibidem*, s. 26.
[60] *Ibidem*, s. 27.

Starając się dać pełniejszy obraz życia psychicznego chłopa powinien on zwrócić uwagę i na to, jak mieszkaniec wsi odczuwa piękno, które jest formą uczuciowo-estetyczną życia, a świadczy o nim wnętrze izby, zabawa, śpiew, kolorowe obrazy i rzeźby. Ostre i pstrokate barwy podobają się ludności wiejskiej. Dlatego też zakupuje ona na odpustach kolorowe obrazy o treści religijnej, oprawiane w złote ramy, dewocjonalia i inne przedmioty, jak np. landszafty i makaty. Niewielkie znaczenie ma dla tych nabywców fakt, że są one tanie lub przedstawiają tematykę religijną. Nie decyduje o zakupie wartość artystyczna przedmiotu, lecz jego "pstrokacizna". Gros z tych wyrobów, jak np. różne świeckie małomiasteczkowe landszafty, zakupywanych jest przez chłopów tylko z uwagi na to, że posiadanie ich uważają za dowód, iż są ludźmi o wyższej kulturze. Nie zdając sobie z tego sprawy, hołdują więc gustom małomiasteczkowym. Podobnie dzieje się i w innych dziedzinach wytwórczości artystycznej. Np. masowym zjawiskiem współczesnym jest sprzedawanie przez chłopów artystycznych wyrobów przemysłu ludowego i nabywanie w zamian artystycznie bezwartościowych przedmiotów (m. in. sprzedawane są ręcznie tkane kilimy, a zakupywane fabrycznie wyprodukowane kapy na łóżka). Zjawiska tego nie można tłumaczyć jedynie względami ekonomicznymi (sprzedając wyrób droższy, nabywają tańszy), ale i psychospołecznymi. Fabryczna kapa jest dla nich symbolem "pańskiego" nakrycia na łóżko [61].

K. Maj krytycznie odnosił się również do sposobów obchodzenia uroczystości dożynkowych w skali powiatu i kraju, które jego zdaniem przyczyniały się do zatracania przez chłopów godności ludzkiej, podczas gdy właściwa droga prowadziła przez podniesienie ich świadomości społecznej. Poglądy K. Maja niestety nie wywarły znaczniejszego wpływu na sposób podejścia do tradycyjnej kultury i sztuki ludowej związków młodowiejskich.

Odnotowania wymaga również fakt, iż w latach 30-tych z kręgu Akademickiej Młodzieży Wiejskiej, skupionej wokół miesięcznika poświęconego sprawom ruchu ludowego — "Młoda Myśl Ludowa", wychodzą postulaty skierowane na twórczą koegzystencję miasta ze wsią w dziedzinie kultury i sztuki. Propozycje te idą w kierunku utrzymania i rozwijania tych wyłącznie elementów ludowości, "które przedstawiają potencjalne zdolności do życia" [62], włączenia ich "we wszystkich dziedzinach do skarbu dorobku ogólnego" [63]. Natomiast należy zaniechać sztucznego kultywowania tych właściwości wsi, które "umrzeć muszą", a w to miejsce wchłaniać rzeczy nowe i przyswajać je tłumacząc na

---

[61] *Ibidem*, s. 73.

[62] J. Krzemień, *Granica dwóch kultur*, "Młoda Myśl Ludowa", nr 1: 1932, s. 16.

[63] *Ibidem*, s. 16.

"język wsi". Dokonanie analizy wzajemnego kulturalnego oddziaływania miasta i wsi, sformułowanie tych zagadnień oraz wytyczenie dróg zorganizowanego działania winno być jednym z naczelnych celów młodych ludowców. Wieś powinna stać się również laboratorium naukowego badania zarówno w zakresie przeszłości, jak i przemian obecnych. Cel taki mógłby być realizowany w specjalnym instytucie badawczym. Wśród 5 podstawowych sekcji prowadzących działalność naukową tej placówki, jedna z nich zajmie się sprawami regionalizmu etnograficznego, folklorem, sztuką ludową, tradycją, wierzeniami ludowymi zarówno od strony żywotności tych zjawisk, jak też ich zanikania i przekształcania pod wpływem m. in. zachodzących procesów urbanizacyjnych i obyczajowych. Wcieleniem w życie idei tego instytutu powinna zająć się młodzież akademicka i młoda inteligencja pochodzenia chłopskiego [64].

Zamierzenia te w II Rzeczypospolitej nie doczekały się jednak realizacji i pozostały jedynie w sferze postulatów. Pojawiających się i niknących swoistych efemeryd.

Obok założeń teoretycznych poszczególnych działaczy ruchu ludowego na polu kultury i sztuki ludowej, zakres, kierunek zainteresowań oraz stosunek do sztuki ludowej inteligencji chłopskiej odzwierciedlają deklaracje ideowe, programy i statuty różnych stronnictw i organizacji chłopskich. Są one swoistymi syntetycznymi ujęciami egzemplifikującymi główne idee, poglądy i oczekiwania związane z tą gałęzią artystycznej twórczości wiejskiej.

Do zakończenia I wojny światowej zawarte w nich sformułowania kładły nacisk głównie na znaczenie ekonomiczne rękodzieła i przemysłu ludowego (domowego). Zwrócenie uwagi na *sensu stricto* artystyczną twórczość ludową datuje się dopiero od lat 20-tych bieżącego stulecia.

Po raz pierwszy spotykamy się z nią w Programie Polskiego Stronnictwa Ludowego "Wyzwolenie" z 1925 r. Punkt 82 tego dokumentu stwierdza: "obowiązkiem państwa jest również popieranie twórczości artystycznej, zwłaszcza twórczości ludowej" [65]. Artystyczna twórczość ludowa obejmuje w tym przypadku szeroki wachlarz gałęzi działalności artystycznej ludu wiejskiego, w którym mieści się zarówno szeroko pojmowana plastyka, jak rękodzieło i folklor. Ważny akcent w tym sformułowaniu stanowi uznanie, że popieranie tej twórczości jest obowiązkiem państwa. Oprócz wyodrębnienia wartości artystycznej twórczości ludowej, podlegającej szczególnej opiece, w dalszych punktach (pt. 109 i 115) programu zwrócono uwagę na znaczenie gospodarcze

[64] J. Krzemień, *W sprawie naukowego badania wsi*, "Młoda Myśl Ludowa", nr 4: 1932, s. 10-13.

[65] *Program Polskiego Stronnictwa Ludowego "Wyzwolenie" z 16 III 1925*, [w:] S. Lato, W. Stankiewicz, *Programy Stronnictw Ludowych*, Warszawa 1969, s. 236.

wytwórczości rzemieślniczej oraz przemysłu ludowego [66]. Punkt 115 głosi: iż: "odwieczny polski przemysł ludowy (tkactwo, przerób wełny, lnu i konopi, przemysł drzewny, koszykarski itp.) powinien odegrać poważną rolę zatrudnienia i uprzemysłowienia ludności wsi nie zajętej przez rolnictwo lub zajętej przez nie w stopniu niedostatecznym" [67]. Dla jego właściwego funkcjonowania niezbędne jest usprawnienie techniki i jakości wytwórczości, które najlepiej mogą być przeprowadzone przy zorganizowaniu zasad spółdzielczych. Sprawą bardzo ważną jest, aby przemysł ludowy "nie stawał się przemysłem chałupniczym, wyzyskiwanym i tracącym cechy etniczne i artyzm ludu polskiego i żeby urastał do wyżyn przemysłu najlepiej zaspokajającego potrzeby ludności z własnych surowców i przez miejscową ludność" [68]. W sformułowaniach tych obok ekonomicznych walorów, jakie posiada tradycyjny przemysł ludowy przynoszący dodatkowe źródło zarobku ubogiej ludności wiejskiej, w sposób pośredni zostały podkreślone i inne cechy, a mianowicie artyzm twórczy ludu polskiego oraz jego etniczny charakter.

Rozwinięcie zagadnień kultury i sztuki ludowej przynosił Program Polskiego Stronnictwa Ludowego "Piast", uchwalony na V Nadzwyczajnym Ogólnopolskim Kongresie w Krakowie w 1926 r. Już w części wstępnej podkreślono wartości patriotyczne ludu i jego kultury, a w art. 18 zawierającym treści programowe Stronnictwa, zadeklarowano zobowiązanie:

"PSL Piast otoczy opieką wszelkie organizacje i instytucje, mające na celu badanie i rozwijanie kultury ludowej, a przez to wzbogacanie kultury narodowej. Obrzędy i zwyczaje lokalne i ogólnonarodowe, stroje ludowe, zdobnictwo i budownictwo, słowem wszystko, co nadaje naszej wsi swoiste cechy, co świadczy o jej prastarej przeszłości i twórczości kulturalnej znajdzie również życzliwą opiekę PSL Piast" [69].

Działacze tej organizacji nie tylko dostrzegli wartości tradycyjnej kultury ludowej oraz pierwiastki patriotyczne w niej zawarte, lecz i zadeklarowali wysiłki zmierzające do jej badania i rozwijania w imię wzbogacania kultury narodowej. Ponadto dość ściśle określili, jakiego typu twórczość będzie przedmiotem ich opieki. Jest to pierwszy program, który tak jasno precyzuje miejsce kultury i sztuki ludowej w kulturze całego narodu.

Ideę tę powtórzy w rok później Program Stronnictwa Chłopskiego, lapidarnie formułując, iż "Stronnictwo Chłopskie otoczy szczególną opieką kulturę i sztukę opartą na pierwiastkach ludowych" [70]. Pewnym no-

---

[66] *Ibidem*, s. 241.
[67] *Ibidem*, s. 241.
[68] *Ibidem*, s. 241.
[69] *Ibidem*, s. 198.
[70] *Stronnictwo Chłopskie, program, statut, instrukcje, Warszawa 1927*, [w:] L a t o, S t a n k i e w i c z, *op. cit.*, s. 285.

vum i rozszerzeniem w stosunku do poprzedniego dokumentu jest w tym przypadku zobowiązanie do objęcia opieką nie wyłącznie różnorodnych form tradycyjnej kultury i sztuki ludowej, lecz i twórczości opartej na pierwiastkach ludowych. Postulaty PSL "Piast" odnoszące się do kultury i sztuki ludowej zostały nieomal dokładnie powtórzone następnie w sformułowaniach art. 12 Programu Stronnictwa Ludowego z 1931 r.[71].

Również w deklaracji ideowo-programowej Ogólnopolskiego Związku Akademickiej Młodzieży Ludowej z 1928 r. postulowano w pracy społecznej tej organizacji nad rozwojem materialnym i duchowym wsi, oprzeć się na "...rodzimej kulturze ludowej przy należytym uwzględnieniu jej regionalnych odrębności"[72]. W tym enigmatycznym sformułowaniu kryły się oczywiście i pierwiastki sztuki ludowej, ale zagadnienie to nie zostało szerzej rozwinięte.

Brak stabilizacji gospodarczej w 20-leciu międzywojennym, liczne kryzysy, niemożność zapewnienia dostatecznego rynku pracy dla ludności zbędnej produkcyjnie na wsi oraz szereg innych przyczyn natury ekonomiczno-społecznej wraz z szerzącymi się zasadami agraryzmu stoją u podłoża zaktywizowanej działalności ekonomicznej stronnictw ludowych i związków młodzieży wiejskiej również na polu sztuki ludowej.

W 1936 r. na posiedzeniu Zarządu Głównego Związku Młodzieży Wiejskiej RP "Wici" zatwierdzone zostały "zasady działalności gospodarczej Związku, mające na celu zorganizowanie inicjatywy chłopskiej na szerokim froncie gospodarczym mas wiejskich"[73]. W punkcie 4 c-e, tego dokumenty czytamy:

"GKG rozpatrują bezpośrednie widoki realizacji inicjatywy spółdzielczej, jeżeli ruch spółdzielczy na terenie gminy nie istnieje, lub wzmocnienia istniejących już placówek spółdzielczych względnie wspólnoty pracy ... w zakresie warsztatów przemysłu domowego i zdobniczego (zabawkarstwo, hafty, tkaniny ludowe, koronkarstwo itd.); ... innych warsztatów przetwórczości opartej na materiale lokalnym (wikliniarstwo, ceramika, cegielnictwo, snycerstwo itd.). Należy mieć na uwadze, że organizacja tych placówek i ich wykorzystanie handlowe zajęłoby w sposób użyteczny tysiące młodej kadry intelektualnej i wiejskiej, i miejskiej, urzeczywistniając pożądane ze wszech miar zbliżenie wsi i miasta, rozdzielonych obecnie potężnym klinem obcoplemiennego elementu eksploatacyjnego"[74].

Dokument ten jest dla naszych rozważań ważny przede wszystkim dlatego, że kładzie nacisk głównie na walory ekonomiczne różnych dziedzin sztuki ludowej, ujętej w tym przypadku w ramy przemysłu domowego i zdobniczego oraz postuluje współpracę między miastem a wsią

[71] Lato, Stankiewicz, *op. cit.*, s. 302.

[72] Art. 6. Deklaracji ideowo-programowej Ogólnopolskiego Związku Akademickiej Młodzieży Ludowej 1928 r., "Młoda Myśl Ludowa", nr 2: 1928, s. 16-18, cyt. za *Akademicka młodzież ludowa w II Rzeczypospolitej. Relacje, materiały, dokumenty*, oprac. zbior. pod red. S. Malawskiego, Warszawa 1974, s. 44.

[73] *Związek Młodzieży Wiejskiej RP "Wici"* ..., s. 131-132.

[74] *Ibidem*, s. 132.

na płaszczyźnie sztuki ludowej. W pewnym sensie uzupełniała go Uchwała Ogólnozwiązkowej Konferencji Koleżanek z 1939 r. Podkreślając znaczenie piękna jako czynnika wychowawczego uchwała zalecała zwrócenie uwagi na te wszystkie momenty, które "pozwolą poprzez pierwiastek piękna pogłębić i poszerzyć życie duchowe wsi" [75]. Praktycznie zaś realizacja tego zamierzenia przebiegać miała poprzez czytelnictwo książek, organizowanie przedstawień teatru ludowego, pielęgnowanie pieśni oraz usuwanie ze wsi tandety w sprzętach i zdobnictwie mieszkań w dążeniu do stworzenia własnego stylu życia chłopskiego. Naturalną dziedziną przejawiania się piękna za sprawą kobiety jest ubiór i strój regionalny, haft i koronkarstwo oraz urządzenie domu wewnątrz i zewnątrz" [76]. Sztuka ludowa zyskała w tym sformułowaniu nową jakość — wartość estetyczną, oraz stała się reprezentatywnym wykładnikiem stylu życia warstwy chłopskiej, odróżniającej ją spośród innych warstw i grup społecznych, a zatem zyskała rangę wyróżnika społecznego.

Podstawowe myśli i poglądy działaczy stronnictw ludowych z okresu II Rzeczypospolitej w zakresie kultury i sztuki ludowej były kontynuowane również w czasie okupacji niemieckiej. Przygotowując się do życia w wolnej ojczyźnie Stronnictwo Ludowe "Roch" w 1943 r. sformułowało Deklarację Ideowo-Programową, której pt. 2. głosił, iż "Ruch ludowy wyraża niezłomne przeświadczenie, że z rodzimych pierwiastków kultury ludowej odrodzi się treść kultury narodowej oraz styl życia polskiego" [77]. Zawarta jest w tym stwierdzeniu kontynuacja myśli romantycznej i późniejszej neoromantycznej, które odrodzenie kultury narodu widziały w kulturze warstwy chłopskiej. Kultura i sztuka ludowa, a przede wszystkim zawarte w niej rodzime pierwiastki, mają w tym przypadku rangę odnowicielską — twórczą nie tylko dla kultury ludowej, ale szerzej kultury narodowej, są życiodajną siłą narodu, na podstawie której odrodzi się on, a z nim specyficzny styl życia polskiego. Doceniając ten społeczny aspekt narodowotwórczy sztuki ludowej również Ruch Ludowy w deklaracji ideowo-programowej z 1943 r. futurologicznie określa, iż w przyszłej Polsce sztuka (wespół z nauką) otoczona będzie troskliwą i pieczołowitą opieką oraz stworzone jej zostaną jak najpomyślniejsze warunki rozwoju [78]. W dokumencie nie wprowadzono rozróżnienia na sztukę ludową i sztukę elitarną (profesjonalną). Termin sztuka obejmuje w nim całokształt artystycznej twórczości narodu.

Mimo licznych, cennych uwag i twórczych pomysłów ani działacze ruchu ludowego i młodowiejskiego, ani inteligencja pochodzenia chłop-

[75] *Ibidem*, s. 167.

[76] *Ibidem*, s. 168.

[77] Lato, Stankiewicz, *op. cit.*, s. 338.

[78] *Deklaracja ideowo-programowa Ruchu Ludowego z 1943 r.*, [w:] S. Lato, *Programy Stronnictw Ludowych (1852-1959)*, Warszawa 1962, s. 276.

skiego nie mieli sprecyzowanego poglądu na temat artystycznej twórczości plastycznej warstwy chłopskiej. Koncentrując uwagę na tych zjawiskach kultury ludowej, które były zarówno wyróżnikami warstwy chłopskiej, jak i wartościami godnymi podniesienia do rangi narodowych w dziedzinie ludowej twórczości artystycznej dostrzegli głównie obrzędy, ustny i muzyczny folklor wiejski, strój regionalny, zdobnictwo oraz przemysł domowy.

Również propaganda prasowa kierowana do wsi poza nawoływaniem do reaktywowania ludowego przemysłu domowego w celach komercjalnych, ochrony "swojszczyzny" przed zupełnym zanikiem i "krzepieniem serc" stwierdzeniami, że sztuka ludności wsi jest źródłem natchnienia dla sztuki narodowej nie precyzowała właściwie żadnego konstruktywnego stanowiska w odniesieniu do sztuki ludowej. Prasa przeznaczona dla odbiorcy wiejskiego, mająca nieporównanie szerszy zakres oddziaływania niż intelektualna publicystyka społeczno-kulturalna wykazywała szczególną nieudolność i brak zainteresowania tą problematyką.

Poza propagowaniem licznych dziedzin przemysłu domowego i chałupnictwa oraz informowaniem o nich, czasopisma kierowane do wsi lansowały swoisty liryczny, chłopomański obraz "rodzenia się wszechobecnej sztuki ludowej, pod strzechą, w czas później jesiennej słoty..., czarodziejskiej w swym prymitywnym pięknie ... tworzonej duszą ludu, duszą słońcem i sokami ziemi zapłodnioną... wiecznie żywą i niezwyciężoną" [79]. Uczulały wyobraźnię czytelników na nieuczonych grajków — Janków muzykantów; strugających kozikiem pastuszków, których swojska twórczość przenikała duszę, oraz wyrażały smutek z powodu wymierania sztuki ludowej w ogóle. Ostrzegały, że sztuka ludowa "taka całkiem swoja, odwieczna, prosta, odbiciem będąca swojej ziemi, swej przyrody, swego nieba, która stała się chlebem żywym artystów" [80] jest obecnie zagrożona zarówno przez obce, fabryczne wzory, jak i nawoływania do utrzymania dawnego charakteru, co powoduje hamowanie jej swobodnego rozwoju. Publicyści "filozoficznie" motywowali, iż: "takie jest przeznaczenie każdego prymitywu. W miarę rozwoju kultury zamiera nieuczony skowrończy śpiew duszy człowieka; ustępuje on miejsca różnym snobizmom" [81], ale równocześnie dodając czytelnikom otuchy dowodzili, że sztuka ludowa po ewolucji i uproszczeniach powraca "w pokornych preludiach szopenowskich, by wyśpiewać cichą tęskontę człowieka" [82]. Kreśląc optymistyczny wariant jej rozwoju zaznaczali, iż uprzednio ludzie wiejscy nie doceniali swych prac artystycznych, ale

[79] J. Kłosowski, *W czas późnej jesieni...*, "Kurier Naukowo-Literacki", nr 45: 1929, s. 11. Dodatek do nr 307 "Ilustrowanego Kuriera Codziennego", z XI 1929 r.

[80] Z. Kańska, *Dorobek kulturalny wsi polskiej*, "Siew", nr 14-15: 1934, s. 176.

[81] Z. Andrzejewski, *Wartość sztuki ludowej*, „Młoda Myśl Ludowa", nr 1: 1938, s. 22.

[82] *Ibidem*, s. 22.

"dziś już zrozumieli, jak cenny skarb kultury narodowej jest powierzony ich pieczy, więc niechybnie go przed niebezpieczeństwem zatracenia ochronią, coraz więcej wzbogacać go będą, a ci co ze wsi w zgiełk miast poszli, nauki zasób powiększywszy i z sztuki rodzimej ciągnąc moc — tworzyć będą rzeczy piękne, rzeczy nowe — kultury polskiej rozszerzając zasięg, pomnażając jej bogactwo"[83]. Czasopisma dla ludu zachęcały do pracy artystycznej w sferze szeroko pojmowanej sztuki ludowej. Przy tym powoływały się na jej wyższość nad sztuką miejską nie tylko w dziedzinie rozwiązań formalnych, ale i walorów moralnych:

"na wsi nikt nie wyładowuje swego talentu po to, aby brać za to pieniądze, ale po to, aby wytwór tego talentu służył dla gromady. Natomiast sztuka miejska jest wytworem z wyrachowania na zysk i służy tylko ludziom bogatym... sztuka ludowa swe motywy czerpie bezpośrednio z przyrody, natomiast sztuka miejska ze sztuki ludowej... jakby się doskonaliła i przerabiała do gustu klijenta"[84].

Z tych względów sztuka ludowa, która jest uzewnętrznieniem talentów chłopskich i służy całemu środowisku, winna być przez ludność wiejską szczególnie pielęgnowana, doskonalona i rozwijana.

W wyniku oddziaływania ideologii ruchu ludowego, konkretnej pracy działaczy chłopskich oraz prasy przeznaczonej dla wsi zainteresowanie sztuką ludową w organizacjach ludowych i związkach młodzieży wiejskiej polegało głównie na pielęgnowaniu folkloru, pieśni, obrzędów dorocznych i rodzinnych, zwyczajów oraz inscenizacjach teatru ludowego czy obrzędowego.

Koła wiciowe urządzały przedstawienia teatralne, wieczornice połączone z tańcami i śpiewami. Zakładały chóry, kapele, teatry amatorskie, przygotowujące młodzież zawodowo konkursy rolnicze, dbały o wychowanie fizyczne i poziom przysposobienia wojskowego. W dziedzinie sztuki ludowej przywiązywały wagę do podnoszenia estetyki mieszkań i zagród chłopskich przez dobór odpowiednich mebli i obrazów oraz zakładanie ogródków kwiatowych przy domach. Wszystkie koła związków młodochłopskich pielęgnowały strój ludowy (regionalny), głównie zaś koła krakowskie i łowickie, ale nie noszono go na codzień, lecz wyłącznie z okazji większych świąt, obchodów itd. Świętem pozwalającym zaprezentować ubiory poszczególnych regionów kraju były przede wszystkim dożynki. Rekultywację stroju na szerszą skalę uniemożliwiały nie przyczyny świadomościowe, ale ekonomiczne. Był on bowiem drogi. Natomiast próby odnowienia zniszczonych ubrań przodków dawały opaczne rezultaty, na temat których negatywnie wypowiadał się K. Maj. Z tych samych powodów (ekonomicznych) równie nie najlepsze efekty przynosiły wysiłki szycia strojów regionalnych dla potrzeb teatrów ludowych. Względy ekonomiczne zadecydowały o tym, że strój ludowy odegrał również rolę czynnika dezintegrującego społeczność wiejską. Na

[83] Kańska, *op. cit.*, s. 176.
[84] S. Bańczyk, *O sztukę ludową*, "Wici", nr 3: 1935, s. 4.

jego zakup mogli sobie pozwolić jedynie najzamożniejsi gospodarze. Sprzyjało to rozdźwiękom społecznym w obrębie wsi. Co więcej, stroje ludowe zaczęli nosić inteligenci podszywający się pod chłopów. Zaistniała więc paradoksalna sytuacja, że właściwie głównie ich cechował[85].

W pracach kół młodzieżowych począwszy od lat 30-tych coraz większego znaczenia nabiera zdobnictwo ludowe. Np. sekcje żeńskie ze szczególnym pietyzmem zajmowały się hafciarstwem, co pozwalało im nie tylko specyficznie zdobić wnętrza izb koła, ale sprzedawać i wytwarzać dla siebie wyszywane obrusy, ręczniki czy bieliznę. Haftując korzystano zazwyczaj z wzorów tradycyjnych, lecz nie ograniczano indywidualnej inwencji artystycznej. Przy tym często zdarzało się, że nie trzymano się ściśle wzorów regionalnych, ale dość swobodnie przenoszono motywy z jednego regionu na drugi (np. haft kurpiowski, wołyński i kaszubski na teren Wielkopolski). Chętnie zajmowano się również koronkarstwem (głównie w Małopolsce), wycinkarstwem i nalepiankami (przede wszystkim w Łowickiem), które bardzo szybko przeniosły się poza granice macierzystych regionów. W programach kursów żeńskich rozwijano — postulowany przez I. Solarza przedmiot "zdobnictwo" — na bazie tradycyjnych surowców i rozwijanych twórczo elementach regionalnych. Nauce i wychowaniu plastycznemu służyło również Muzeum Ludoznawcze Wielkopolskiego ZMW otwarte w 1936 r.

Z innych form artystycznej działalności plastycznej propagowano tkactwo (szczególnie wyrób kilimów i dywanów). Wyroby te zdobiły świetlice i domy ludowe, a także były zbiorowo zbywane. Starano się również, aby budynek i sprzęty w lokalach kół utrzymać w regionalnym stylu. Dobrą reklamą sztuki ludowej były wystawy organizowane przez młodzież zrzeszoną w kołach dla mieszkańców wsi, na których prezentowano swój dorobek w tym zakresie.

Kultura i sztuka ludowa w ideologii i działalności związków młodowiejskich służyć miały podkreśleniu specyficznych cech nie tylko samej warstwy chłopskiej, ale i całego narodu. Ujawniać, że posiada ona własną kulturę, cenną dla rozwoju kultury ogólnonarodowej. Nawiązywały do wątków romantycznych, iż dzięki zachowaniu i rozwijaniu rodzimej twórczości, mimo zabiegów wynaradawiających w okresie zaborów, naród zachował swą odrębność i jej świadomość. Sztuka była w tym przypadku poważnym argumentem. Doceniana przez gros inteligentów i wybitnych przedstawicieli narodu znakomicie egzemplifikowała wartości kultury chłopskiej wobec innych warstw społecznych. Kultura ludowa, a w tym jej dorobek artystyczny, miały być ponadto źródłem konsolidacji społeczeństwa polskiego. Stąd szereg poczynań związków młodowiejskich, mających na celu zaprezentowanie jej poza własnym środowiskiem (np. dożynki regionalne czy ogólnopolskie, przedstawienia teatralne w mieście). Sztuka ludowa pielęgnowana w środo-

[85] Lech, *op. cit.*, s. 235.

wiskach emigracji polskiej sprzyjała integracji różnych grup wychodźców, pozwalała zaznaczyć odrębność w stosunku do innych narodowości, a w konsekwencji umacniała poczucie przynależności narodowej.

Dzięki kultywowaniu tradycyjnej kultury i sztuki ludowej młodzież wiejska zyskiwała okazję "do wyrażania przeżyć i upodobań artystycznych"[86] oraz sama uczestniczyła w akcie tworzenia jej nowych wartości, przez co uwrażliwiała się na piękno (np. biorąc aktywny, twórczy udział w przedstawieniach teatralnych opartych na obrzędowości ludowej), pokonywała nieśmiałość. Wszystkie te czynniki powodowały ugruntowanie się przekonań o wyjątkowej roli i miejscu rodzimej kultury i sztuki w kulturze narodu, a jej pielęgnowanie stwarzało okazję zaimponowania zarówno środowisku wiejskiemu, jak i miejskiemu. Np. ogólna fascynacja przedmiotami rękodzieła ludowego sprzyjała rodzeniu się w środowisku wiejskim dumy z jego sztuki, podziwianej w miastach oraz uczuciowemu wiązaniu się z jej wartościami. Od uzdolnień artystycznych młodzieży wiejskiej i potrzeb ruchu młodochłopskiego zależała natomiast selekcja treści i form używanych jako tworzywo do dalszego aktywnego jej rozwijania. Jednocześnie zaś radość tworzenia wartości czysto kulturalnych stała się udziałem dużej liczby młodzieży chłopskiej, umożliwiając jej przeżywanie nowego rodzaju satysfakcji.

W ideologii i działalności organizacji ludowych i związków młodzieży wiejskiej kultura i sztuka ludowa oraz kojarzone z nimi wartości podporządkowane były ideologicznym treściom społeczno-politycznym. Przy tym sztuka ludowa pełniła szczególną funkcję "usługową" względem szeroko pojmowanego folkloru. Była swoistą oprawą uświetniającą organizowane imprezy o charakterze obrzędowo-tradycyjnym. Jej poszczególne dziedziny i elementy (jak np. zdobnictwo i strój ludowy) wykorzystywane były również dla podkreślenia z jednej strony odrębności warstwy chłopskiej, z drugiej tożsamości kultury narodowej. Zgodnie z duchem regionalizmu i agraryzmu otaczano je opieką, chroniono, reaktywowano (m. in. gromadzono różne jej wytwory w muzeach, pokazywano na wystawach itp.), a nierzadko szczegółowo opisywano oraz dokumentowano, traktując jako niepodważalny dorobek wsi i całego narodu. Wydaje się jednak, że zamierzenia działaczy ludowych nadania sztuce ludowej waloru ogólnonarodowego nie zostały w pełni zrealizowane. Plastyka ludowa pozostała bardziej wyznacznikiem kultury warstwy chłopskiej, niż świadectwem sztuki narodowej.

Należy wspomnieć o jeszcze jednej funkcji, jaką pełniła sztuka ludowa w środowisku wiejskim, a mianowicie — ekonomicznej. Szczególnie doniosłej na terenach ubogich, o niskim uprzemysłowieniu i urbanizacji, gdzie pod określeniem przemysł domowy (ludowy, rękodzieło

---

[86] *Ibidem*, s. 236.

ludowe czy chałupnictwo) kryły się jej potencjalne możliwości zapewnienia zarobku najbardziej potrzebującym.

IDEA STYLU NARODOWEGO A SZTUKA LUDOWA

Historyczny fakt zjednoczenia narodu w granicach własnego, niepodległego państwa zrewolucjonizował postawy twórcze artystów profesjonalnych. Sztuka wsparta autorytetem i opieką państwa ożywiła i zintensyfikowała życie artystyczne. Zaistniały możliwości stosunkowo nieskrępowanego jej rozwoju oraz swobodnego przenikania awangardowych idei i kierunków z innych krajów. Powstały nowe uczelnie artystyczne, rozbudowywano dawne. Tworzono nowe działy plastyki (w zakresie wystawiennictwa, grafiki użytkowej, a zwłaszcza plakatu), poszukiwano nowatorskich rozwiązań formalnych i technicznych. Starano się sprostać ówczesnym potrzebom sztuki wnętrza w dziedzinie tkactwa, ceramiki, wyrobów z metalu *etc.* Błyskawicznie dojrzewały te poglądy na sztukę, którymi od lat kilkunastu epatowały się środowiska twórcze Europy (Francji, Włoch, Niemiec, Belgii, Holandii czy Rosji)[87]. Wyrazem zewnętrznym tego bujnego życia artystycznego, wielości kierunków i orientacji była ilość stowarzyszeń i ugrupowań twórczych.

Nastąpiła istna eksplozja sformułowań nowych idei teoretycznych, programów, manifestów i propozycji artystycznych, którym towarzyszyły konkretne realizacje.

Równocześnie pewna grupa artystów programowo przeciwstawiała się wpływom obcym, stawiając sobie za cel stworzenie sztuki polskiej o odrębnym, narodowym obliczu, zwłaszcza przez nawiązywanie do polskiej plastyki ludowej. Zaznaczył się on w twórczości niektórych formistów. Później reprezentowali go W. Skoczylas, Z. Stryjeńska, J. Szczepkowski oraz artyści kontynuujący tradycje "Polskiej Sztuki Stosowanej" (W. Jastrzębowski, J. Czajkowski, K. Stryjeński). Gorącym rzecznikiem tych dążeń był J. Warchałowski.

Środowisko twórców profesjonalnych rozdarte więc zostało dylematem polegającym z jednej strony na chęci "służenia ideowym i estetycznym potrzebom odradzającego się państwa"[88], z drugiej zaś "wzmożonemu poczuciu wolności i wynikającemu stąd dążeniu do autonomizmu sztuki"[89]. Te zdawałoby się przeciwstawne kierunki myśli twórczej występowały jednak łącznie, we wzajemnym powiązaniu, uzupełniając się i wzbogacając, a niejednokrotnie i wykształcając stanowiska pośrednie.

---

[87] M. Wallis, *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921-1957*, Warszawa 1956, s. 5.

[88] J. Starzyński, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1973, s. 43.

[89] *Ibidem*, s. 43.

Podporządkowanie sztuki rygorom "służby" narodowej było w Polsce ideą obowiązującą od dawna. Hołdowało jej już Oświecenie (i sztuka klasycyzmu), a dla Romantyzmu stała się ona wręcz dyrektywą. Wywodził się z niej cały ówczesny program malarstwa narodowego, łączący specyficzne pojmowanie narodowego posłannictwa artysty. Pozytywizm wniósł do niej nowe elementy głosząc rodzaj społecznego utylitaryzmu sztuki (któremu usiłowali przeciwstawić się bracia Gierymscy, S. Witkiewicz, J. Sygietyński, opowiadając się bardziej po stronie autonomicznych dążeń realizmu i impresjonizmu). Ale równoczesny nawrót idei romantycznych w postaci Neoromantyzmu kieruje się znów na stworzenie stylu narodowego i jedności narodowej sztuki. Odwoływanie się do narodowego instynktu artystów polskich miało więc swoje historyczne i tradycjonalistyczne uzasadnienie [90]. Ale nie wystarczyło już ono artystom najmłodszego pokolenia, ponieważ typ artysty ideologa, społecznika, działacza nie mógł w pełni zaspokoić ich aspiracji twórczych.

Moment odzyskania niepodległości państwowej oznaczał dla większości artystów polskich (w kraju i za granicą) przede wszystkim "przełamanie niewolniczego »kompleksu« narodowej służebności i otwarcie niczym już nie ograniczonych perspektyw uprawy sztuki »jako takiej«" [91]. Ich tęsknota do szerokich internacjonalistycznych idei wywołała dążenie do dobrowolnej zamiany służby Polsce na pojętą w nowoczesnym duchu służbę Sztuce.

Pionierzy sztuki nowoczesnej na gruncie polskim nie wyznawali jednolitej orientacji estetycznej. Nowatorskie poszukiwania m. in. konstruktywistyczne i abstrakcjonistyczne połączone z postawą radykalną w sensie społecznym podejmują artyści zorganizowani w grupie "ekspresjonistów polskich" (1917-1918), którzy w 1922 r. przybierają nazwę "formistów" i poznańskiego "Buntu"; "Blok" (w latach 1923-1926); "Praesens" (w latach 1926-1929); "Artes" (1929 r.); "Artyści Rewolucyjni" (1930 r.); "Grupa Krakowska" (1933 r.); "Czapka Frygijska" (1934 r.). Równolegle, jakby w odpowiedzi na artystyczne programy "awangardy młodych", rodzi się fala programowego tradycjonalizmu reprezentowanego m. in. przez "Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków" (powstałe w 1920 r.) oraz skupioną wokół warszawskiej Zachęty grupę "Pro Arte" (1921 r.); Towarzystwo "Sztuka" (założone jeszcze w 1897 r.); grupę KP — "Komitet Paryski" (powstałą w 1924 r.) występującą z programem twórczej kontynuacji postimpresjonizmu. Ku tradycjonalnym koncepcjom sztuki narodowej skłaniają się również kolejne ugrupowania byłych wychowanków Akademii Warszawskiej, np. "Bractwo św. Łukasza" (1925 r.), "Szkoła Warszawsza" (1929 r.), "Loża Wolnomularska"

---

[90] *Ibidem*, s. 44.
[91] *Ibidem*, s. 47.

(1932 r.), "Grupa Czwarta" (1936 r.) i "koloryści" sympatyzujący z "kapistami", m. in. "Zwornik" (1929 r.), "Pryzmat" (1933 r.). Kompromisowego jakby rozwiązania między zdobyczami sztuki nowoczesnej a narodową tradycją poszukują w 20-leciu międzywojennym m.in. "Rytm" (utworzony w 1922 r.); "Bractwo św. Łukasza"; Cech Artystów Plastyków — "Jednoróg" (założony w 1925 r.); skupiający grafików "Ryt". Przesuwają one punkt ciężkości dyskusji estetycznej z zagadnień ideologicznych i programowych na kwestię warsztatu i tzw. dobrego rzemiosła. Rolę podobną spełniał w zakresie sztuk dekoracyjnych założony w 1926 r. "Ład" [92].

Po okresie zaniku Polski z mapy Europy zamanifestowanie odrębności narodowej było niewątpliwą koniecznością kulturalną i polityczną. Młode państwo potrzebowało sztuki, która by podkreślała jego indywidualność, odrębność i niezależność wobec innych. Zadaniem artystów było więc stworzenie sztuki ogólnonarodowej reprezentującej w sposób najbardziej godny dążenia i aspiracje Polaków nie tylko na forum krajowym, ale i zagranicznym. Inicjatywę tę od samego początku popierało państwo nie tylko wspierając sztukę poczynaniami programowo-organizacyjnymi, ale i kierując pod jej adresem konkretne zamówienia, o jakie zabiegały różne ówczesne ugrupowania artystyczne. Jest rzeczą zrozumiałą, że w takiej sytuacji ograniczenie się wyłącznie do inspiracji folklorem i sztuką ludową nie było już w stanie sprostać nowemu zamówieniu społecznemu, tym bardziej że w Europie i świecie miały miejsce zupełnie odmienne trendy w twórczości artystycznej. Sztuka ludowa, która odegrała wiodącą rolę w budzeniu świadomości narodowej i walce o styl narodowy na przełomie XIX i XX w., musiała siłą rzeczy pełnić funkcje inne w życiu samodzielnego państwa.

Symptomatyczny jest fakt, iż wymogi propagandy państwowej w dziedzinie prezentacji dorobku kulturalnego narodu poza granicami kraju zbiegają się z ambicjami i intencjami samych rodaków. Reprezentatywne jest w tym przypadku stanowisko J. Orynżyny piszącej o ekspozycji polskiej przygotowanej na wystawę przemysłu artystycznego w Monzy k. Mediolanu (w 1923 r.), a pokazanej uprzednio w Warszawie:

> "Dzisiaj..., kiedy ustalone są już granice Rzeczypospolitej, należy już i w tym swojskim rozgardiaszu sztuki dekoracyjnej ustalić granice między sztuką a etnografią. Gdyby nasze ubogie kraciaste kilimy wileńskie czy też hafty Koła Polek reprezentować miały polski przemysł artystyczny (upewniano nas, że reprezentują go tylko w Warszawie), nasza propaganda wyrobiłaby opinię w świecie cywilizowanym, że kultura polska nie posunęła się od czasu, kiedy aniołowie pili miód u Piasta Kołodzieja" [93].

---

[92] *Ibidem*, s. 48-49.

[93] J. Orynżyna, *Wystawa przemysłu artystycznego w Monzy*, „Południe", nr 5: 1923, s. 56.

W obliczu mnogości prądów i kierunków artystycznych mecenat państwa nie był od razu zdecydowany, co do tego, jakim siłom i tendencjom powierzyć swe zamówienie.

Młodzi i starsi tradycjonaliści głosili m. in. poprzez deklarację Stowarzyszenia Malarzy "Pro Arte" (powstałego w 1921 r. przy warszawskiej Zachęcie), iż: "Tworzy się stowarzyszenie artystów malarzy, mające na celu rozwój malarstwa polskiego oparty na zgodnej z duchem narodowym sztuki polskiej, przekazanym jej przez największych mistrzów" [94].

Stanowisko bardziej eklektyczne zajęło "Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków" (kolebka późniejszej Szkoły Wileńskiej) pod przywództwem L. Ślendzińskiego, głosząc postulat, "aby na różnych drogach osiągnięte zdobycze artystyczne stały się glebą plenną, z której wykwitnie sztuka ojczysta w renesansowej pełni i bogactwie. A gdy to nastąpi, wówczas obwołamy Sztuki Polskiej »Południe«" [95].

Równocześnie obchodzące w 1922 r. 25-letni jubileusz Towarzystwo Artystów Polskich "Sztuka" podsumowując dotychczasowy dorobek przypominało o swoich historycznych uprawnieniach do "rządu dusz" w odrodzonym państwie. Program "Sztuki" głosił zaniechanie praktyk narzuconych artystom polskim przez najeźdźców: "zerwanie z podporządkowaniem sztuki wymogom chwili i pobudkom szlachetnym, lecz artystycznie ubocznym" [96]. Postulował natomiast skojarzenie wysiłków artystów polskich wszystkich zaborów we wspólnej pracy na usługach sztuki czystej, "by twórczość polska ze swymi wewnętrznymi narodowymi cechami weszła jako odrębna całość w swoisty ton, w harmonię sztuki światowej" [97]. Przypominało, iż "praca ta była owocna. Hasła głoszone przez »Sztukę« przeniknęły twórczość artystyczną okresu poprzedzającego odrodzenie polityczne. Dziś uznają je wszyscy, nawet ci najmłodsi, wypierający się poprzedników, co torowali im drogę" [98].

Członkowie "Sztuki" — mimo różnicy stanowisk artystycznych — stanowili w II Rzeczypospolitej zwartą, solidarną i wpływową grupę, która nie rezygnowała ze swej reprezentatywnej roli, ugruntowanej m. in. wystawami zagranicznymi oraz ścisłym związkiem z grupą kierowniczą Akademii Krakowskiej. Ich oddziaływanie rozciągało się również na działającą od 1854 r. instytucję społeczną Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, zajmującą się organizowaniem wystaw artystycznych w Krakowie. Nowe inicjatywy "profesorskiego" Towarzystwa "Sztuka" zmierzały do instytucjalnego ich rozszerzenia i ugruntowania.

---

[94] *Stowarzyszenie Artystów Malarzy "Pro Arte"*, [w:] *Katalog działu sztuki. Powszechna Wystawa Krajowa*, Poznań 1929, s. 58.

[95] "Południe", nr 1: 1921, s. 2 nadl.

[96] *"Sztuka" 1897-1922*, Kraków 1922, s. 10.

[97] *Ibidem*, s. 11.

[98] *Ibidem*, s. 12.

Ukoronowaniem tych zabiegów było utworzenie w 1923 r. Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych. Placówka ta nie tylko starała się przejąć pewne funkcje nieobjęte mecenatem państwa, ale usiłowała stworzyć Akademię zarówno w rozumieniu uczelni, jak i najwyższego autorytetu artystycznego w kraju [99].

Państwo szukając "złotego środka" między różnymi tendencjami artystycznymi, a kierujące się wyborem drogi najbardziej reprezentatywnej dla kształtowania sztuki narodowej uwzględniającej zarówno postulat narodowej odrębności, tradycje własnego obszaru kulturowego, jak i współczesne dążenia artystyczne (będące centralnym punktem zainteresowań międzynarodowych), skierowało swoją uwagę na zespół treści reprezentowanych przez "Warsztaty Krakowskie" i W. Jastrzębowskiego — instytucji reprezentującej tradycje ludowego rzemiosła artystycznego. Zrzeszeni w jej ramach organizacyjnych twórcy, skupieni wokół W. Jastrzębowskiego, najszybciej dostosowali się do ówczesnego zamówienia społecznego. Zadecydował o tym fakt, iż obok uzdolnień artystycznych uprawiali oni różne dyscypliny sztuki (np. architekturę, malarstwo, grafikę artystyczną i użytkową, rzeźbę, architekturę wnętrz, meblarstwo, tkactwo, medalierstwo) oraz potrafili stosunkowo łatwo i szybko realizować wspólny program artystyczny [100].

"Warsztaty Krakowskie" powstały w 1913 r., wchłonąwszy uprzednio grupę "ARMiR" (Architektura, Rzeźba, Malarstwo i Rzemiosło), zrzeszającą przedstawicieli tych gałęzi sztuki (m. in. architekta A. Szyszko-Bohusza, rzeźbiarzy H. Kunzeka i W. Koniecznego, malarzy: K. Młodzianowskiego, J. Blicharskiego, W. Jastrzębowskiego, J. Rembowskiego oraz B. Lenarta) oraz innych artystów malarzy, rzeźbiarzy, architektów i wysoko kwalifikowanych rzemieślników.

Po zakończeniu I wojny światowej program ideowo-formalny W. Jastrzębowskiego wyznawali również J. Szczepkowski (twórca rzeźby kameralnej i architektonicznej), W. Skoczylas (rzeźbiarz i grafik), Z. Stryjeńska (malarka i projektantka gobelinów), J. Czajkowski (architekt). Twórczość tych artystów stała się z czasem synonimem "pierwszego stylu narodowego" w II Rzeczypospolitej. Jego geneza wywodziła się z wcześniejszych polichromii J. Matejki, mebli i grafiki S. Wyspiańskiego oraz norwidowskiej "cyrkulacji idei piękna", których styl ten był rozwinięciem i kontynuacją. O programie swej pracy artystycznej W. Jastrzębowski pisze:

"Pragnęliśmy realizować sztukę, jak się wówczas mówiło »dla wszystkich«, nie muzealną, elitarną, lecz przenikającą życie w jego codziennej rzeczywistości.

[99] S t a r z y ń s k i, *op. cit.*, s. 61-62.

[100] Ogólna aprobata i uznanie kryły w sobie niebezpieczeństwo skostnienia form ukształtowanego stylu, trudności ciągłego ich przetwarzania, co stało się przyczyną późniejszych ataków awangardy, ale na początku sprawami tymi nie zajmowano się szczegółowo.

Walka z brzydotą ówczesnej architektury i mieszkania, z przemysłową tandetą pseudostylową, wydawała nam się pilną koniecznością. Mieliśmy już za sobą doświadczenia S. Witkiewicza, to znaczy stylu zakopiańskiego, działalność Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana, działalność Wyspiańskiego. Nie odpowiadało nam to jednak" [101].

Dlatego też kierując się w stronę koncepcji stworzenia polskiej sztuki dekoracyjnej na bazie całej sztuki ludowej (a nie, jak chciał S. Witkiewicz, wyłącznie góralszczyzny), wnikają w istotę jej treści. Pragną dokładnie poznać proces twórczy łącznie z zagadnieniami technicznymi, na których znajomość kładą duży nacisk; "chcą zrozumieć odrębności regionalne, nie zaś przenosić sztucznie gotowe motywy powstałe w ścisłym związku ze zdobionym przedmiotem, na jakieś inne, obce mu formy plastyczne, jak to propagował ostatecznie Witkiewicz" [102].

Z tego powodu bliższa im była działalność Towarzystwa "Polska Sztuka Stosowana" (Kraków 1901 r.), "gdyż szukała ona wyrazu odrębności narodowej w twórczości całej Polski, włączając w to i architekturę dworów i dworków, kościołów malowanych, bóżnic, architekturę małych miast i sprzętów" [103], chociaż sądzili, "że jest w tym coś z chłopomaństwa i zbyt surowego stosowania motywów ludowych jako dekoracji powierzchniowej. Polska Sztuka Stosowana nie negowała znaczenia rzemiosła i materiału w twórczości plastycznej, lecz... znaczenia tego nie doceniała" [104]. Jednak program Towarzystwa przygotował grunt twórcom pragnącym czynnie tworzyć samodzielnie nowe wartości w tej sztuce [105].

"Warsztaty Krakowskie" podjęły swą pracę kontynuując, a nawet rozwijając myśl przewodnią poprzedników, choć w nieco zmienionej formie. Nie stawiano w nich problemów architektury czy rzeźby jako oddzielnych dziedzin plastyki, lecz raczej starano się zagadnienia te rozwiązywać w małych formach, a we wszystkich wytwarzanych przedmiotach stosowano krajowy surowiec. Istotny wpływ na wyraz ich twórczości wywierała strona techniczna pracy, którą artyści eksponowali. Przedmioty powstające wówczas nosiły już pewne odrębne cechy narodowe. "Warsztaty Krakowskie" prowadziły kilka działów, np. pracownię batikarską, liternictwa, introligatorstwa. Dążeniem całej tej grupy by-

---

[101] W. Jastrzębowski, *Geneza, program i wyniki działalności "Warsztatów Krakowskich" i "Ładu"*, "Polska Sztuka Ludowa", nr 1: 1951, s. 14.

[102] J. Humul, *Twórczość Wojciecha Jastrzębowskiego,* [w:] *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918-1939,* oprac. zbior. pod red. J. Starzyńskiego, Wrocław 1963, s. 67-68.

[103] Jastrzębowski, *op. cit.*, s. 14.

[104] *Ibidem,* s. 14.

[105] Z czasem Polska Sztuka Stosowana wyłączyła ze swej działalności sprawę powiązań z przemysłem, a pod jej szyldem rozumiano określenie sztuki zdobniczej bliskiej temu, do czego dążyli młodzi twórcy narodowej szkoły w rzemiośle artystycznym.

ło stworzenie nowoczesnej sztuki, która według nich nie mogła narodzić się z jakichś cech zewnętrznych ornamentu czy pewnej ogólnej linii — sylwety, lecz była sprawą głębszą — odnoszącą się do narodzin innego sposobu myślenia. Przy tym wszelkie poszukiwania nowoczesności za wszelką cenę, jak to robiła secesja, uważali wyłącznie za chwilową manierę i metodę, której starali się przeciwstawiać.

"»Warsztaty Krakowskie« — jak pisze W. Jastrzębowski — nie były grupą artystów o identycznych zapatrywaniach na sztukę, nie byliśmy bynajmniej towarzystwem wzajemnej adoracji. Były prowadzone dyskusje i przeciwstawiane różne poglądy. Szukaliśmy logicznych i właściwych rozważań narastających problemów. Lecz zasadnicza tendencja: doskonała znajomość rzemiosła i techniki oraz zrozumienie właściwości materiału — tworzywa były podstawą kształtowania formy. Talent i indywidualność osobista bez tej podstawy według nas stawały się nieistotną fanaberią, bez możliwości rozwoju. O charakterze narodowym naszej wytwórczości nie mówiło się wiele, to wypływało samo, byliśmy przecież Polakami serdecznie związanymi z Polską. Zwalczaliśmy tandetę, naśladownictwo »stylów minionych« i stosowanie tzw. »motywów ludowych«. Zwalczaliśmy artystyczne projekty papierowe, nie oparte na dostatecznej znajomości techniki i materiału i nowinkarstwo tzw. »modernę«. Uważaliśmy, że chęć wynalezienia »nowych form« i zastąpienie nimi dotychczasowych jest błędem i manierą pozbawioną wszelkiego znaczenia" [106].

Najpoważniejszym zamówieniem narodu i rządu młodego państwa pod adresem twórców profesjonalnych było zaprezentowanie z jak najlepszej strony dorobku kultury narodu na forum międzynarodowym. Okazją taką była Międzynarodowa Wystawa Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 r. Stanowiła ona dla Polaków pierwszą próbę prezentacji dorobku narodu i własnej tradycji kulturalnej po odzyskaniu samodzielnego bytu państwowego. Ten konkretny patriotyczno-artystyczny obowiązek powierzono do realizacji właśnie twórcom skupionym wokół W. Jastrzębowskiego.

Organizacją całego przedsięwzięcia, na które państwo przeznaczyło znaczne fundusze, zajął się J. Warchałowski (stojący od początku przy Towarzystwie "Polska Sztuka Stosowana", "Warsztatów Krakowskich" i późniejszego "Ładu") oraz grupa entuzjastów artystów wciągniętych przez niego do współpracy (m. in. Z. i K. Stryjeńscy, J. Czajkowski), a związanych wspólną ideą estetyczną [107]. Artystyczna idea sztuki stosowanej, sztuki użytkowej znalazła w osobie J. Warchałowskiego najgorliwszego propagatora, kontynuatora filozoficzno-estetycznej myśli

---

[106] Jastrzębowski, *op. cit.*, s. 17. Dodać należy, że te zdawałoby się słuszne tendencje kryły pewne niebezpieczeństwo polegające na fascynacji tworzywem warunkującej w znacznym stopniu konstrukcję i tym samym oddaleniu uwagi od użytkowej i artystycznej strony przedmiotu, co w konsekwencji prowadziło do wypaczenia pierwotnie słusznej idei.

[107] Por. szerzej M. Rogoyska, *Paryskie zwycięstwo sztuki polskiej w roku 1925*, [w:] *Z zagadnień...*, s. 24 n.

C. K. Norwida głoszącego hasła sztuki związanej z życiem w Promethidionie, gdzie pisał:

"sztuka stosowana, tylko wówczas wejdzie w życie, gdy wszystkie tajniki rzemiosła zgłębione będą przez autorów, gdy maszynie zostanie oddane to, co do niej należy, a rękodziełu pozostawi się to, co mu właściwe, gdy przemysł zrozumie korzyści zjednoczenia ze sztuką..., gdy wreszcie społeczeństwo, bez oglądania się na modę i wzory obce, uwierzy w siłę twórczą współczesnego mu artystycznego pokolenia" [108].

W ekspozycji wzięły udział prace m. in. J. Czajkowskiego (projektanta pawilonu polskiego), W. Jastrzębowskiego (autora malatur na ścianach pawilonu), H. Kuny (rzeźby) oraz malowidła Z. Stryjeńskiej czerpiącej natchnienie ze scen ludowych. Zestaw eksponatów obejmował stylizowaną szopkę ludową, przedmioty użytkowe, rysunki architektoniczne, ilustracje książek oraz przedmioty sztuki ludowej, kilimy, batiki, ceramikę, zabawki, hafty, koronki *etc;* następnie kapliczkę J. Szczepkowskiego, salę jadalną projektu W. Jastrzębowskiego, gabinet projektowany przez M. Kotarbińskiego, kiosk zaprojektowany przez K. Stryjeńskiego — jedyny komercjalny element sztuki — gdzie wypoczywano i oglądano występy zespołu góralskiego Bartka Obrochty. Ponadto oddzielnie pokazano dorobek krajowych uczelni przemysłowo-artystycznych w zaznaczeniem ich odrębności. Ogółem polska ekspozycja uzyskała 172 nagrody(w tym 36 Grand Prix), plasując się bezapelacyjnie na pierwszym miejscu nagrodzonych wystawców. Wśród artystów polskich największą ilość nagród (które przyznawano według eksponatów i działów) otrzymali: J. Czajkowski (w dziale architektury, za wyroby z żelaza, metalu, meble, zespół wnętrza, tkaniny), Z. Stryjeńska (za dekorację architektoniczną, tkaniny, ilustracje książek, afisze), W. Jstrząbowski (za meble i zespół wnętrza, architekturę, malarstwo ścienne — sgraffito, szkło, zabawki); J. Szczepkowski (za meble wraz z kapliczką, rzeźbę w drewnie), K. Stryjeński (za architekturę, prace w drewnie i skórze, tkaniny). Pod względem ilości przyznanych nagród artyści ci wywodzący się z Towarzystwa "Polska Sztuka Stosowana", jego programów i sformułowań jeszcze wcześniejszych, byli niejako indywidualnymi zwycięzcami całej Wystawy Paryskiej. Prace ich uderzały swoją odrębnością. Oprócz pierwiastka narodowego dominowała w nich indywidualność i pasja twórcza artystów, którzy odrzucając wszelkie naleciałości udowodnili, że stać ich na samodzielne myślenie wynikające z tradycji, a jednak nowe.

Triumf polskiej sztuki dekoracyjnej na Wystawie Paryskiej był więc sukcesem linii i programu artystycznego nie istniejącego już od I pierwszej wojny światowej Towarzystwa "Polska Sztuka Stosowana", prze-

---

[108] Cyt. za J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna,* Warszawa-Kraków 1928, s. 18.

jętych przez "Warsztaty Krakowskie" (a później i "Ład"). Fakt ten naszym zdaniem pobudza do refleksji. Sprawą ważną jest odpowiedź na pytanie, czy podobny efekt mógłby być uzyskany, gdyby ekspozycję przygotowali twórcy o innej orientacji artystycznej reprezentujący bardziej "awangardowe" spojrzenie na sztukę? Kryje się za nim również sugestia, czy wówczas oblicze tzw. sztuki narodowej przyjęłoby odmienny wyraz. Odpowiedź nie jest jednak prosta. Być może, tak. Nie należy jednak zapominać o tym, że polska "awangarda artystyczna" dopiero się rodziła i reprezentowała mnóstwo kierunków, nie zawsze jeszcze w pełni wykrystalizowanych i sprecyzowanych. Co więcej, odbiorca krajowy był nadal przywiązany do szeregu idei neoromantycznych, określających w sposób zasadniczy stosunek do sztuki ludowej i jej roli w życiu narodu. Często to, co narodowe, kojarzyło mu się z tym, co ludowe lub oparte na motywach ludowych, i nie był jeszcze przygotowany do pozytywnego przyjmowania sztuki nowoczesnej. Przykładem może być reakcja na wystawę "formistów" otwartą w 1922 r. w salonie C. Garlińskiego w Warszawie. Spotkała się ona nie tylko z bojkotem publiczności, ale śmiechem i drwinami krytyki. Co więcej, biorący w niej udział malarze przez kilka lat nie byli dopuszczani do eksponowania swoich prac w warszawskiej Zachęcie [109].

Równocześnie nawoływania do tego, iż "wolna Polska musi mieć swój odpowiednik, pewną reprezentację artystyczną, narodową dla celów propagandy" [110], opierały się na przeświadczeniu, że należy wprowadzać w życie hasła przygotowane już od lat, czyli szeroko popularyzujące sztukę i przemysł ludowy. Ich wystawy na rynkach zagranicznych cieszyły się niebywałym powodzeniem i, jak przypuszczano, "znużona rozgardiaszem kubizmów i futuryzmów oraz kalejdoskopicznym ścieraniem się indywidualizmów Europa, po dawnemu tęskni do stylu" [111]. Z tego względu "w niemocy twórczej zanurza się w ożywczych zdrojach prymitywu szukając leku i cudu" [112]. Sztuka ludowa jest więc dla niej zbawieniem. Jej cechami głównymi są bowiem ciągłość tradycji i twórczość zbiorowa. Właśnie one przyciągają indywidualistów za granicą. W kraju natomiast najlepszą wyrazicielką tej idei jest sztuka stosowana, która właśnie z tej przyczyny zasługuje na szczególną opiekę, propagandę w Polsce i poza jej granicami, a także masowe wdrożenie do przemysłu i handlu.

J. Warchałowski organizator i komisarz polskiej ekspozycji na Wystawie Paryskiej odwoływał się do największych osiągnięć sztuki pol-

---

[109] Por. H. Garlińska-Zembrzuska, *Działalność wystawowa salonu sztuki Czesława Garlińskiego*, [w:] *Z zagadnień...*, s. 313-314.

[110] J. Jankowska, *Pawia krasa*, "Południe", nr 2: 1922, s. 13.

[111] *Ibidem*, s. 13.

[112] *Ibidem*, s. 13.

skiej, które przed odzyskaniem niepodległości zaznaczyły się właśnie w tzw. sztuce stosowanej, czerpiącej wiele ze sztuki ludowej. Idee neoromantyczne były więc w pewnym stopniu wspólną platformą porozumienia "pokolenia", jakie reprezentował oraz twórców zaangażowanych przez niego do realizacji ekspozycji wystawowej i nie kolidowały z oczekiwaniami większości społeczeństwa polskiego wychowanego na tradycji neoromantycznej. Nie bez znaczenia pozostaje chyba również fakt, że wystawa miała miejsce w 1925 r., czyli przed przewrotem majowym, kiedy siły lewicy były jeszcze znaczne. Kręgi lewicowe reprezentowały w dziedzinie sztuki poglądy zbliżone do określenia, że co ludowe, to równocześnie narodowe. Wydaje się więc wysoce prawdopodobne, że w innych okolicznościach i przy oddaleniu Wystawy Paryskiej w czasie, obowiązujący w sztuce polskiej "styl narodowy" mógłby przybrać nieco odmienne oblicze i przesunąć akcenty z ludowości bardziej w kierunku nowoczesności. Za takim rozumieniem przemawia argument odchodzenia artystów profesjonalnych od sztuki ludowej po zakończeniu Wystawy.

Mimo ogromnego powodzenia ekspozycji polskiej na Wystawie Paryskiej głosy krytyczne podkreślały brak na niej plastyki scenicznej (m. in. prac S. Wyspiańskiego, Frycza, braci Pronaszków, Drabika, Ruszczyca) [113], a endecka "Myśl Narodowa", stojąc na gruncie obrońców sztuki narodowej (skupionych głównie w Zachęcie) zarzucała pominięcie naszej skromnej, ale rodzimej sztuki "z dworem o ganku wspartym na kolumnach, z świetlicą o wielkim kominie, z naszą chatą okrążoną podcieniami, o stropiastym dachu" [114]. Dodając, że mogliśmy również pokazać polichromię "z motywów rodzimych, tak piękną i artystyczną, jak ją kiedyś proponował Mehoffer do katedry płockiej" [115].

Międzynarodowy triumf artystyczny, chociaż nie pociągał za sobą korzyści handlowych ani propagandowych w kraju (np. wzorem innych krajów nie przystąpiono do masowej produkcji i powielania unikalnych eksponatów), wynikał — jak się wydaje — z atrakcyjności naszej sztuki, która potrafiła dostosować oryginalny styl narodowy do wpływów najbardziej nowoczesnych artystycznych tendencji europejskich z kubizmem włącznie, nie tracąc przy tym nic z narodowej specyfiki. Na fakt ten zwracała uwagę szczególnie prasa francuska.

Polska plastyka dekoracyjna w tym okresie pozostawała pod żywotnym wpływem sztuki ludowej, jej samorodnej stylizacji oraz dążeń

---

[113] Por. A. Potocki, *Wystawa sztuki dekoracyjnej w Paryżu*, "Sztuki Piękne", 15 IX 1925, s. 566; A. Husarski, *Triumf Polski na wystawie w Paryżu*, "Wiadomości Literackie", nr 115: 1925; [T. B.], *Wystawa sztuk dekoracyjnych w Paryżu*, "Tygodnik Ilustrowany", nr 23: 1925.

[114] A. Moczylski, *Melancholikom dla rozrywki*, "Myśl Narodowa", maj 1925, nr 1, s. 11.

[115] *Ibidem*, s. 11.

do stworzenia stylu narodowego na bazie bogatych zasobów formalnych sztuki ludowej, czyli problemów aktualnych od czasów S. Witkiewicza, i K. Matlakowskiego, i nie podejmowała ona jeszcze kubizmu jako odrębnego kierunku praktycznej działalności. Ale istniejąca od 1917 r. w Krakowie grupa "formistów" realizowała często swoje koncepcje plastyczne bliskie ekspresjonizmowi na bazie kubistycznej stylizacji. Dlatego też wydaje się prawdopodobne, iż formizm wpłynął na nowoczesny retusz użytkowej sztuki polskiej eksponowanej na Wystawie. Wpłynął lecz nie zdołał zatrzeć oddziaływania źródeł ówczesnej twórczości rodzimej wywodzącej się z inspiracji sztuką ludową i secesyjnej stylizacji. Chociaż w odczuciu autorki sprawą otwartą jest kwestia, czy formiści polscy uzyskali ekspresję kubistyczną dzięki inspiracji rozwiązaniami formalnymi stosowanymi przez sztukę ludową, czy też zasady kubistyczne transponowali na sztukę ludową.

Niestety mimo sukcesu międzynarodowego polska sztuka dekoracyjna nie weszła na rynek francuski czy europejski, a nawet nie została zaprezentowana w kraju. Była przygotowana — wbrew założeniom sztuki dekoracyjnej i użytkowej — jedynie do jednorazowego pokazu. Świetnie dobrane eksponaty nie miały zabezpieczonych możliwości reprodukcji rękodzielniczej czy przemysłowej, co przekreśliło nadzieje na nasycenie rynku obcego przedmiotami polskiej sztuki użytkowej oraz wywołało rozgoryczenie i frustrację zarówno organizatorów przedsięwzięcia, jak i artystów biorących w nim udział.

Równocześnie rozwijała się krytyka wystawy zarówno francuska, jak i polska [116]. Podkreślała ona jej nienowoczesność polegającą m. in. na bezradności w podejmowaniu i zastosowaniu do celów sztuki ostatnich zdobyczy techniki. Równocześnie nie brakuje głosów broniących jej z punktu widzenia kubistycznego nowatorstwa. Krytyka krajowa i zagranicza ustosunkowuje się również do poszczególnych eksponatów polskich. Jej opinie są jednak bardzo odmienne i sprzeczne. W poglądach Francuzów przeważają oceny pozytywne architektury. W. Jastrzębowskiego, z kolei w krajowych negatywne. Natomiast w odniesieniu do malarstwa Z. Stryjeńskiej głosy krytyczne są akurat odwrotne. W opiniach publicystyki polskiej o dziełach poszczególnych artystów odbijają się różne orientacje i prądy artystyczne oraz ścierają się poglądy na temat awangardy i tradycjonalizmu w sztuce. Sprowadzają się one do uznania tego, co w sztuce polskiej jest nowatorskie, przeciwstawiając im apoteozę tego, co polskie, często ludomańskie i liryczne. Konfrontacja francuskich i polskich wypowiedzi na temat ekspozycji polskiej na wystawie oraz dzieł poszczególnych artystów biorących w niej udział wskazuje, iż Francuzom łatwiej było opiniować samą architekturę pawilonu i rzeźbę H. Kuny niż poszczególne dzieła, gdzie niezbędna

[116] Ogólnie publicystyka europejska uznała imprezę za zdecydowanie nieudaną.

była znajomość polskiej tradycji artystycznej. Stopień znajomości uczuciowego natężenia wypowiedzi decydował o różnicy i rozbieżności tych poglądów.

Mimo uwag polemicznych sukces paryski naszej ekspozycji zadecydował o tym, że prezentowaną tam sztukę ośrodki zagraniczne zaczęły traktować jako adekwatny obraz sztuki polskiej. Pawilon sztuki polskiej uznano za oficjalny polski styl państwowy również w kraju, podporządkowując mu całokształt działań artystycznych o charakterze reprezentacyjnym. Koncepcja "stylu narodowego" w wydaniu artystów biorących udział w Wystawie stała się od tej chwili dominującą na najbliższe lata. Znalazła ona wyraz w urządzaniu naszych placówek dyplomatycznych, nowo wznoszonych gmachów państwowych i publicznych, w plakacie, książce, monecie, czyli w całokształcie przejawów sztuki, której patronowało państwo.

Wystawa Paryska wniosła nowe spojrzenie na sztukę ludową (czy samorodną). Ogólne wrażenia odbiorców pozwalały wnioskować o przesycie "rodzimych" tematów i "swojskich" motywów nużących zwiedzających, którzy oczekiwali bardziej nowoczesnych rozwiązań w zakresie dekoracji wnętrz i sztuki stosowanej. W konsekwencji ogromna większość projektantów — platyków zaczęła oddalać się coraz bardziej od doświadczeń sztuki ludowej. Efektem tego było zjawisko, że zarówno polskie rzemiosło, jak i przemysł artystyczny skłaniały się coraz bardziej ku utylitaryzmowi i konstruktywizmowi hołdującemu warsztatowi, podporządkowanemu bez reszty materiałowi i narzędziom [117].

Krytyczny stosunek do sztuki ludowej wpłynął od samego początku również na profil nowej placówki artystycznej, a mianowicie założonej (przez grupę profesorów m. in. J. Czajkowskiego i W. Jastrzębowskiego oraz ich uczniów Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie) w 1926 r. w Warszawie Spółdzielni Artystów Plastyków "Ład". Powstanie jej było swojego rodzaju reakcją na krytykę oraz nowe potrzeby w dziedzinie sztuki użytkowej.

Celem spółdzielni było propagowanie estetyki wnętrza mieszkalnego przez projektowanie i wyrób przedmiotów przemysłu artystycznego (metaloplastyki, ceramiki, meblarstwa, tkactwa) oraz całkowitych urządzeń wnętrz. W swej działalności opierała się na osiągnięciach pracowni doświadczalnych warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, zamierzając je kontynuować. "Ład" nie wysuwał haseł nowych, lecz pragnął wcielać w życie te, które realizowali jego członkowie od wielu lat. Jego naczelną zasadą stała się dewiza: doskonałość formy, surowca i wykonania. Produkcja spółdzielni miała charakter unikatowy i nie mogła wpłynąć na ogólny poziom produkcji krajowej, tym bardziej że rynek nasz opanowany był przez modę sięgania do wzorów zagranicznych w produkcji

[117] A. Wojciechowski, *Elementy sztuki ludowej w polskim przemyśle artystycznym XIX i XX wieku*, Wrocław 1953, s. 87-88.

masowej oraz dominowała w nim niechęć do wprzęgania artystów w cykl produkcji fabrycznej. "Ład" dzięki oparciu się na indywidualnej pracy artysty i wysoko kwalifikowanego rzemieślnika zaczął jednak skutecznie konkurować z drogimi meblami pseudostylowymi, fabryczną ceramiką i kilimiarstwem. Co więcej, odegrał znaczną rolę w kształtowaniu gustów estetycznych mieszczaństwa. Utwierdzał on w przekonaniu inteligencję miejską, iż jego wyroby mogą z powodzeniem zdobić wnętrza zamożnych domów, wyrażając wysoki smak artystyczny i zasobność gospodarzy, nie ustępując przy tym wzorom obcym, a przy okazji wyrażać ich patriotyczne uczucia. Inteligencja, dla której sztuka narodowa w wydaniu artystów zrzeszonych w "Ładzie", stała się synonimem sztuki polskiej, kreowała swoistą modę właśnie na jego wyroby.

"Ład", podobnie jak "Warsztaty Krakowskie", posiadał różne pracownie, np. tkacką, batikarską, meblarską, kowalstwa artystycznego, ceramiki i farbiarską, gdzie wykorzystywano głównie surowiec krajowy. Do szczególnie znacznego rozkwitu doszło tu tkactwo dekoracyjne i meblarstwo, które (gdyby nie wybuch II wojny światowej) miały szansę stać się polskimi przemysłami artystycznymi. Styl "Ładu" opierał się na dążeniu do integralnego pojmowania sztuki jako całości przy równoczesnej dążności do osiągnięcia najwyższego poziomu artystycznego warsztatu. Respektował wielość i różnorodność wymogów właściwych poszczególnym dyscyplinom plastycznym. Kanonem ówczesnej moralności twórczej była "świadoma i wielostronna uprawa artystycznego rzemiosła, walka o fachowość, kompetencję i autorytet należny pracownikom sztuki" [118]. Na jej bazie środowisko artystyczne dążyło do rozszerzenia horyzontów umysłowych, rozległej wiedzy i podbudowy teoretycznej wykraczającej poza ramy bezpośrednio uprawianej dyscypliny. Efektem tych dążeń była wielostronna działalność plastyczna, pisarska, a niekiedy i filozoficzna formistów (T. Czyżewskiego, L. Chwistka, S. Witkacego, A. Zamoyskiego i braci Pronaszków) czy filozoficzno-społeczne podłoże koncepcji teatralnych J. Osterwy i L. Schillera oraz działalność muzyczna K. Szymanowskiego. Podobna myśl przyświecała również inicjatorom utworzonego w 1930 r. Instytutu Propagandy Sztuki (W. Jastrzębowski, W. Skoczylas, K. Stryjeński).

Członkowie "Ładu" sięgali do tradycji sztuki ludowej i dawnych metod artystycznych, wykorzystując nie ornamenty czy kształty przedmiotów, lecz doświadczenie techniczne (m. in. zasady logiki, szczerość i zrozumienie rzemiosła artystycznego) oraz surowce krajowe. Stosunek do sztuki ludowej artystów zrzeszonych w "Ładzie" sprowadzał się do zrozumienia zasad logiki, bezpośredniości, wartości tworzywa i narzędzia używanego przez twórcę ludowego. Nie wykorzystywali oni zupełnie tzw. motywów ludowych, a całe podobieństwo tych dwóch spokrewnio-

[118] Starzyński, *op. cit.*, s. 63.

nych rodzajów sztuki polegało na ich wspólnej prostocie. Zainteresowanie twórczością ludową przejawiali natomiast w poszukiwaniu starych, zapomnianych już rodzajów twórczości. Niejednokrotnie prowadziło to do reaktywowania ich tradycji (co np. miało miejsce w przypadku odrodzenia starych obrzędowych dywanów sokólskich odkrytych przez E. Plutyńską). Pozostając więc pod działaniem inspiracji sztuką ludową tworzyli sztukę dekoracyjną w ściśle określonych (przez W. Jastrzębowskiego i innych) ramach, starając się uniknąć błędów S. Witkiewicza propagującego i gloryfikującego wyłącznie sztukę góralską. Z czasem jednak "Ład" zaczął hołdować ogólnym tendencjom upraszczania formy, co niestety działo się nieraz kosztem ich celowości. Poważny cios zadali mu w latach 30-tych architekci traktujący wnętrze jako część składową architektury budynków, a tym samym uważający siebie za jedynie predestynowanych do komponowania całości. Dążenia ich zdecydowanie bardziej nowoczesne od propozycji "ładowskich" przynoszą ostatecznie zwycięstwo architektom, tym samym zamykając początkowy etap (obejmujący okres blisko ćwierć wieku) tworzenia się nowych pojęć w polskiej sztuce dekoracyjnej. W 1939 r. w wywiadzie do "Expressu Porannego", pt. *Nasza sztuka dekoracyjna jest naprawdę polska* W. Jastrzębowski powie: "W sztuce ludowej kryje się nasza wspaniała odrębność, jeśli znając ją i szanując zdobędziemy się na własny i szczery wysiłek twórczy artysty, otrzymać możemy dopiero wtedy dzieło nowe, odrębne, a być może, że i prawdziwie polskie" [119].

Styl narodowy w sztuce, za którym opowiadał się mecenat i polityka kulturalna państwa, nawiązywał stale do tradycji oraz dorobku ekspresjonistów i formistów. Formizm w swoich ambicjach stworzenia stylu narodowego w sztuce chętnie odwoływał się do sztuki ludowej, ale najbardziej znaczący chyba jest udział pierwiastka folklorystycznego w twórczości T. Czyżewskiego (zarówno malarskiej, jak i poetyckiej). W jego najbardziej "kubizujących" kompozycjach pobrzmiewają zapewne echa góralskich świątków i malowideł na szkle, z ich twardą, "kanciastą" deformacją. I być może właśnie tu należy szukać klucza do ich ekspresji. Np. jego *Pastorałki* przesycone są nutą ludowej poezji, a w obrazach: "Zbójnik tatrzański" (1919 r.), "Madonna" (1921 r.) pełnię wyrazu osiąga dzięki zastosowaniu wątków ludowych. Wydaje się, że T. Czyżewskiego — malarza i poetę — pociąga w folklorze (zwłaszcza góralskim) szorstkość środków i oszczędność wyrazu, niezależność od ogólnie przyjętych wzorów piękna, najogólniej to wszystko, co można nazwać antyestetyzmem. Ważnym elementem w jego twórczości była więc "ludowość", "dziecinność", którą sami formiści nazywali "prymitywizmem". Pod tym określeniem ukrywa się właściwa istota jego stylu [120].

[119] "Ekspress Poranny", z dn. 9 VII 1939 r.

[120] J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski — formista*, [w:] Z *zagadnień...*, s. 264.

Na bazie tradycji ludowej W. Skoczylas stworzył nowoczesny polski drzeworyt. Poszukując tradycji narodowej zwrócił uwagę na sztukę i drzeworyt ludowy głównie dlatego, że tradycje drzeworytnicze w Polsce, sięgające czasów średniowiecza, przetrwały w sztuce ludowej do I poł. XIX w. Zapożyczając z niej — przede wszystkim z twórczości góralskiej — odwieczne prawidła kształtowania plastycznego, tematykę, narracyjność, płaszczyznową kompozycję, rozwiązania dekoracyjne i poczucie rytmu, stworzył odrębny styl drzeworytu o nowych rozwiązaniach formalnych. Przejął tym samym rolę odnowiciela tradycji sztuki ludowej i twórcy nowoczesnego drzeworytu polskiego. Głosząc zasady czystości i solidności warsztatu, poszanowanie specyficznych cech tworzywa i narzędzia oraz skierowując zainteresowanie uczniów do szukania inspiracji u źródeł sztuki ludowej wywarł ogromny wpływ na ówczesną grafikę polską, stworzył szkołę nowego drzeworytu i uczynił z Warszawy główny ośrodek tej sztuki [121].

U W. Skoczylasa "zarówno deformacja kształtu, jak stylizacja barwna opierają się na prymitywnym podhalańskim malarstwie na szkle. Dzięki temu połączone z egzotycznym urokiem tematów posiadają one zabarwienie odrębne plemieniowo-narodowe" [122]. W jego akwarelach z lat 20-tych np. "Tece zbójnickiej" (1920 r.) i w "Tece podhalańskiej" (1921 r.) oraz w wielu rycinach oddzielnych stworzył odpowiednik malarski do epopei K. Tetmajera *Na skalnym Podhalu*. Pozostają one pod wpływem ogólnej neoromantycznej fascynacji Podhalem. Jednak pierwiastkami najcenniejszymi, które Skoczylas zawdzięcza sztuce ludowej, nie są ani tematy, ani motywy stroju i sprzętu, ani nawet deformacje kształtu, lecz zasady kompozycji figuralnej. Odkrył on tajemnicę monumentalności sztuki ludowej i zastosował ją w swych rycinach. Ludowe malarstwo na szkle wywodzi się z dawnego malarstwa kościelnego. Jego reguły zaś opierały się na zasadach kompozycyjnych wielkiego malarstwa dawnego, które w twórczości ludowej przechowały się najwierniej. Zasady te to m. in. zwarta, surowa płaszczyznowość, symetria i rytm nadające właśnie cechy monumentalności. Fakt, że Skoczylas przejął je nie z dawnego malarstwa, lecz ze sztuki podhalańskiej — przepuszczone już przez filtr ludowości — nadają jego twórczości zabarwienie odrębne, specyficznie polskie. Dzięki oparciu się na polskiej sztuce ludowej Skoczylas potrafił nadać swej grafice charakter odrębny, odcinający ją ostro od całej pozostałej grafiki europejskiej, a w jego pracach, bodaj najsilniej dla współczesnej plastyki, przejawia się odrębność narodowa, i to zarówno w treści, jak i w formie [123].

---

[121] Por. szerzej S. Bołdok, *Stowarzyszenie polskich artystów grafików* "Ryt", [w:] Z *zagadnień...*, s. 209 n.

[122] Rec. *Sztuki plastyczne. Wystawy od marca 1923 r.*, "Przegląd Warszawski", z 25 X 1923 r.

[123] Wallis, *op. cit.*, s. 90 n.

W ślady W. Skoczylasa poszło wielu młodszych twórców, dzięki którym grafika polska zajmowała przodujące miejsce w Europie. Wśród nich na szczególną uwagę zasługuje T. Kulisiewicz, specjalizujący się nie tylko w drzeworycie, ale akwareli i rysunku, który w 1930 r. wystawił w Warszawie swoje prace w całości poświęcone życiu i ludziom wsi góralskiej Szlembark [124]. Również wielkie znaczenie dla wykształcenia stylu narodowego w sztuce miała działalność artystyczna E. Bartłomiejczyka, który bardzo wcześnie stosował w grafice użytkowej elementy ludowe przejawiające się w tendencjach do ujmowania w formach uproszczonych, aperspektywicznych, prymitywizujących oraz Z. Stryjeńskiej. Ta ostatnia czerpała tworzywo do swych artystycznych fantazji przeważnie z polskiego stroju ludowego i staroszlacheckiego. Nikt przed nią nie eksploatował na taką skalę skarbów zdobnictwa zawartych w stroju i sprzęcie ludowym (szczególnie krakowskim i podhalańskim). Jak pisze M. Wallis "te same kapoty, chusty, spódnice, gorsety, donice, dzbany, które u innych malarzy są tylko ciekawostką etnograficzną, martwym okazem muzealnym, w jej utworach nabierają jakiejś nie znanej dotąd świetności, barwności życia" [125]. Artystka nigdy nie kopiowała wiernie stroju czy sprzętu ludowego, lecz jedynie brała z niego pewne motywy, które po swojemu przerabiała i przetważała, wydobywając na jaw i potęgując zawarte w nich walory artystyczne. Pomagała jej w tym niezwykła pomysłowość oraz nawiązanie do ludowych legend i opowieści.

NAUKOWE ZAINTERESOWANIA SZTUKĄ LUDOWĄ W II RZECZYPOSPOLITEJ

Sztuka ludowa w rozumieniu działalności plastycznej — w przeciwieństwie do okresu poprzedniego — stała się obiektem teoretycznych rozważań naukowych. W pierwszych latach niepodległości na jej temat formułowali opinie głównie działacze na polu uaktywniania sztuki ludowej, a w okresie późniejszym także i przedstawieciele profesjonalnych środowisk akademickich. Często jednak zdarzało się, że naukowcy byli równocześnie rzecznikami opieki artystycznej twórczości ludności wsi [126].

Prawie każdy działacz na polu reaktywowania sztuki ludowej reprezentuje w tym zakresie odmienny pogląd. Mimo to główne założe-

---

[124] Por. T. Cieślewski [syn], *Ludzie szlembarscy*, "Ziemia", nr 9: 1930,s. 175.

[125] Wallis, *op. cit.*, s. 189.

[126] Na tym miejscu nie będziemy szczegółowo prezentować poszczególnych ówczesnych poglądów na sztukę ludową, jej specyfikę, wartości itd., odsyłając czytelnika do bogatej literatury przedmiotu. Zagadnienia te zostały bowiem omówione zarówno w konkretnych pracach z tego okresu, jak i licznych informacjach o stanie badań pisanych już po II wojnie światowej.

nia teoretyczno-programowe dają się sprowadzić do wspólnego mianownika: szczególnie pojmowanej opieki nad sztuką ludową. Polegała ona głównie na zdecydowanej niechęci do doszkalania artystów ludowych w dziedzinie plastycznej czy technicznej oraz na dbałości o nieułatwianie im pracy i poniekąd "zakazie" stosowania innowacji technicznych. Np. H. Schrammówna w krótkiej rozprawie *O wartości artystycznej samodziałów ludowych na Wileńszczyźnie* (Wilno 1927) na s. 9 pisze wyraźnie: "Rozwijać i kształcić pod względem artystycznym twórców ludowych nie trzeba — ośrodki sztuki ludowej podlegają własnym, naturalnym prawom rozwoju i zmian, jakie potrzeby życia z sobą niosą — prostota nie umniejsza ich wartości". Pogląd ten wywodzący się jeszcze z teorii K. Homolacsa, stawiającej znak równości między sztuką a prymitywem, praktycznie wcielał w życie już A. Buszek, zatrudniający przy projektowaniu i wykonywaniu batików nieprzyuczone dziewczęta, a następnie z niewielkimi modyfikacjami K. Strojeński w zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego. Stanowisko takie w 20-leciu międzywojennym — częstokroć motywowane również odmiennymi dyspozycjami psychicznymi artysty ludowego i artysty wykształconego — znaczyło praktycznie pozostawienie sztuki ludowej jej własnemu losowi, specyficzną izolację, która prowadziła do tworzenia się jej nietykalnych rezerwatów [127].

Od zasady tej odbiegały jedynie nieliczne koła Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego organizując kursy i szkoły dokształcające (np. w Wiśniewie dla garncarzy ludowych, w Kampinie Łowickiej dla hafciarek, w Maciejowicach na potrzeby przędzalni wełny). Towarzystwo Popierania Przmysłu Ludowego i Polskie Towarzystwo Krajoznawcze patronowały również akcjom opieki nad sztuką ludową w szkołach podstawowych. Sprowadzały się one jednak do działalności zbierackiej przedmiotów sztuki ludowej, zapoznawaniu z motywami ludowymi oraz wpajaniu szacunku dla zabytków terenowych [128]. (Szerzej na temat działalności TPPL piszemy dalej).

Prace teoretyczne osób związanych z przemysłem ludowym i artystycznym koncentrują się na uwypuklaniu znaczenia sztuki ludowej dla kultury artystycznej. Poszukują jej źródeł, perspektyw dalszego rozwoju [129], omawiają poszczególne dziedziny i drogę rozwojową ideologii popierania sztuki ludowej [130].

Niezależnie od tych prac do lat 30-tych bieżącego stulecia ukazują się liczne przyczynki i etnograficzne prace materiałowe dotyczące poszczególnych wytworów sztuki ludowej (np. budownictwa, zabawek, krzyży

---

[127] Por. W o j c i e c h o w s k i, *op. cit.*, s. 88-89.

[128] *Ibidem*, s. 90.

[129] Np. H. S c h r a m m ó w n a, *Sztuka ludowa i jej znaczenie dla kultury artystycznej*, Wilno 1939.

[130] Np. J. O r y n ż y n a, *Przemysł ludowy w Polsce*, Warszawa 1937.

i kapliczek, ozdób, wycinanek i pisanek), a w okresie późniejszym pierwsze opracowania syntetyczne (np. E. Frankowskiego, K. Moszyńskiego). Największą wartość reprezentują z tego okresu liczne prace T. Seweryna, S. Udzieli i M. Wawrzynieckiego oraz opracowanie wycinanki E. Frankowskiego. Interesujące nas zagadnienia, zwłaszcza związane z budownictwem i strojem ludowym, zawierają ponadto dzieła poświęcone różnym dziedzinom kultury materialnej np. K. Moszyńskiego, K. Dobrowolskiego, B. Stelmachowskiej. Ogólne szkice poświęcone plastyce ludowej daje A. Fischer i J. S. Bystroń.

Po zakończeniu I wojny światowej istniało już w Polsce 5 katedr etnografii, ale pierwsze większe prace ich adeptów z zakresu sztuki ludowej pojawiają się ok. 1928-1930 r. W tych latach obserwujemy też zwrócenie uwagi środowiska naukowego i artystycznego na ludową rzeźbę, malarstwo i grafikę, czyli tzw. sztukę czystą. Jest to znaczne poszerzenie spojrzenia na działalność artystyczną ludności wiejskiej, które dotąd ograniczało się w zasadzie do takich dziedzin, jak budownictwo, strój, szeroko pojmowane zdobnictwo (nierzadko noszące cechy utylitarne, m. in. wycinanki, ryzowane czerpaki, malowane skrzynie, ceramika, koronki czy hafty), czy tkaniny.

W 1928 r. T. Seweryn publikuje *Krakowskie skrzynie malowane*, rozpoczynając tym samym szereg wydawnictw Muzeum Etnograficznego w Krakowie. J. S. Bystroń w 1929 r. wydaje jedyną swoją pracę z zakresu plastyki *Polskie drzeworyty ludowe*. W. Dynowski — wychowanek katedry wileńskiej — *Barwne kufry z okolic Wileńszczyzny i Polesia* (1934 r.), M. Gładysz, *Góralskie zdobnictwo drzewne na Śląsku* (1935 r.) i *Ludowe zdobnictwo metalowe na Śląsku* (1938). Najliczniejsze prace pochodzą jednak spod pióra T. Seweryna. Uczony ten niemal rokrocznie publikuje większe dzieła, jak *Parzenice góralskie* (1930 r.), *Technika malowania ludowych obrazów na szkle* (1931 r.), *Podłaźniki* (1932 r.), *Krakowskie klejnoty ludowe* (1935 r.) i *Polskie malarstwo ludowe* (1937 r.). Notujemy również w tym czasie popularne wprowadzenie w zagadnienia sztuki ludowej E. Frankowskiego (1928 r.) oraz tegoż autora *Sztukę ludową* w wydawnictwie Wiedza o Polsce (1932 r.). Również T. Seweryn publikuje w Kalendarzu IKC w 1938 r. popularny wykład o sztuce ludowej. W 1939 r. ukazuje się II cz. t. 2 dzieła K. Moszyńskiego *Kultura ludowa Słowian*, gdzie pisze on m. in. o sztuce ludowej Słowian. Praca ta wnosi stosunkowo niewiele materiału bezpośrednio do zagadnienia polskiej sztuki ludowej, daje natomiast niezwykle ciekawy materiał porównawczy z innych krajów słowiańskich [131].

Na pogłębienie etnograficznych badań sztuki ludowej niewątpliwy

---

[131] A. Jackowski, *Z zagadnień historii i metodologii badań nad sztuką ludową*, Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką, R. 6: 1955, nr 3-4, s. 352-353.

wpływ miały dotacje z Funduszu Kultury Narodowej, które umożliwiły druk zebranych materiałów wraz z odpowiednią oprawą ilustracyjną. W latach 30-tych wzrasta zainteresowanie problemami teoretycznymi związanymi ze sztuką ludową podejmowanymi przez etnografów i historyków sztuki.

Przed I wojną światową historycy sztuki albo nie wykazywali żadnego zainteresowania sztuką ludową lub zdecydowanie ją negowali. Równocześnie jednak artyści plastycy "zmuszeni" byli potrzebami praktycznymi (zarówno przemysłu ludowego, jak i sztuki stosowanej) podejmować zagadnienia ludowej architektury, zdobnictwa, tkaniny, ceramiki itp., a w okresie 1917-1922 pod wpływem W. Skoczylasa poszerzyć je o dziedzinę drzeworytu ludowego, aby następnie "odkryć" dzięki formistom ludową rzeźbę i malarstwo. W tym samym czasie etnografowie badając ludowe zwyczaje i obrzędy stykali się z takimi zjawiskami działalności artystycznej ludności wiejskiej, jak: pisanki, szopki, wycinanki itp. W 1921 r. ukazuje się wartościowe opracowanie K. Steckiego, *Ludowe malarstwo na szkle* (przygotowane w 1914 r.) oraz teka drzeworytów Łazarskiego i prace K. Piwockiego, T. Dobrowolskiego, L. Lepszego. Te fakty inspirują również i historyków sztuki w zakresie zainteresowań ludową twórczością artystyczną. Koncentrują się oni głównie na zagadnieniach wpływów i zapożyczeń, starają się ustalić stopień samodzielnego opracowania tematu przez twórców ludowych rzeźbiarzy czy malarzy (np. K. Piwocki), podejmują analizy formalne. W opracowaniu tych problemów opierają się na wykształconej już metodzie badań dzieł sztuki, którą stosują do obiektów sztuki ludowej. Najistotniejsze w ich pracach jest to, że w centrum zainteresowań znalazły się zagadnienia teoretyczne związane z kwestią twórczości ludowej, cechy charakterystyczne tej sztuki, a także zakres pojęcia sztuki ludowej. Mają oni jednak głównie do czynienia z dziełami wyizolowanymi z całokształtu kultury ludowej, dlatego też ograniczają się w zasadzie do analizy konkretnych obiektów bez uwzględniania ich miejsca i roli w życiu wsi, pomijając związki zachodzące między specyfiką sztuki ludowej a kulturą ludową.

Etnografowie natomast stykają się prawie wyłącznie z twórcami ludowymi i środowiskiem, w którym sztuka ludowa funkcjonuje, czyli z jej pełnym i właściwym sensem, starają się przede wszystkim określić miejsce i rolę danego zjawiska w życiu społecznym wsi, o opis dzieła i jego pełną dokumentację, wyznaczenie zasięgów występowania określonych form. Nie dysponują oni jednak wypracowaną metodą umożliwiającą podejście do zagadnienia ujmowanego w kategoriach sztuki. Jednymi z nielicznych wyjątków są prace T. Seweryna, historyka sztuki i etnografa, który wykorzystuje podstawy metodologiczne obu dyscyplin.

Dopiero w latach następnych etnografowie wykorzystując dorobek

metodologiczny historyków sztuki poszerzają swoje zainteresowania. Podejmują takie problemy, jak cechy specyficzne dzieła artystycznego czy kryteria jego oceny.

Równocześnie należy podkreślić, że działalność badawcza i sformułowania teoretyczne na polu sztuki ludowej nie pozostawały bierne wobec aktualnych prądów i poglądów w naukach humanistycznych tego okresu. Stąd też niewątpliwy wpływ kierunków psychologicznych zwykle połączonych z ujęciem socjologicznym (np. w pracach M. Gładysza), czy historyczno-porównawczym (np. u E. Frankowskiego), ewolucjonizmu (w pracach K. Moszyńskiego i częściowo M. Gładysza) czy socjologicznych (u T. Seweryna i K. Dobrowolskiego). Silnie zaciążył socjologizm na badaniach historyków sztuki (np. T. Dobrowolskiego), kierując ich zainteresowania na istotę procesu twórczego artysty ludowego czy idealistyczne koncepcje sztuki ludowej widzianej ponadczasowo w kategoriach czysto formalnych.

Wszystkie nieomal prace tego okresu wykazują jednak największy wpływ teorii o sztuce prymitywu, sztuce dziecka, dyspozycjach twórczych ukrytych w każdym osobniku nie zepsutym przez cywilizację (np. T. Dobrowolski, K. Piwocki)[132].

Główne problemy teoretyczne, jakie były podejmowane w tym okresie przez środowisko historyków sztuki i etnografów — badaczy sztuki, koncentrowały się na takich zagadnieniach, jak: kontrowersyjne wówczas określenie ludowej twórczości artystycznej (plastycznej) mianem sztuki (np. W. Antoniewicz, P. Smolik, W. Lam), sprowadzające się do odpowiedzi na pytania, czym jest sztuka ludowa (K. Piwocki, T. Dobrowolski), inaczej, co to jest sztuka ludowa, czy co określamy mianem sztuki ludowej (S. Szuman, E. Frankowski), jaką rolę odgrywają w niej jednostki twórcze (M. Gładysz, T. Seweryn). Ponadto T. Dobrowolski, K. Piwocki, T. Seweryn, S. Szuman starają się ustalić cechy ludowego procesu tworzenia, a J. Grabowski podkreślić różnice między sztuką ludową a miejską.

Przebieg polemik i prac badawczych na temat kryteriów świadczących o przynależności danego zjawiska do kręgu sztuki ludowej na plan pierwszy wysunął styl, jakoby świadczący najpełniej o tym, czy dane dzieło jest, czy nie jest ludowe. Dalsze rozważania wyłoniły kwestię następną, a mianowicie sprawę definicji i zakresu pojęcia sztuka ludowa, która do dnia dzisiejszego jest sprawą otwartą. Najwięcej uwagi temu zagadnieniu poświęcił K. Piwocki.

Naukowe badania roli sztuki ludowej w rozwoju kultury poszczególnych narodów w ich przetrwaniu jako samodzielnych bytów narodowych w przypadku utraty państwowości, a także jako głównego ogniwa ułatwiającego porozumienie międzynarodowe były doceniane nie tylko

---

[132] Por. *ibidem*, s. 351-356.

w szerokich kręgach społeczeństwa polskiego, ale i w innych krajach europejskich, w tym szczególnie słowiańskich.

Zagadnienia te były żywo dyskutowane i szeroko propagowane w 20-leciu międzywojennym. Ich waga i znaczenie zdawały się nie budzić wątpliwości w kręgach kulturalnych Europy. Dowodem tego jest fakt, iż w 1926 r. pracująca w Lidze Narodów Międzynarodowa Komisja Współpracy Intelektualnej wysunęła propozycję ożywienia współpracy międzynarodowej na drodze badań różnorodnych problemów związanych ze sztuką ludową. Etapem wstępnym tej działalności było zwołanie I Międzynarodowego Kongresu Sztuki Ludowej (pod patronatem Ligi Narodów), która odbyła się w 1928 r. w Pradze. Na Kongres przybyli przedstawiciele Europy, obu Ameryk i Egiptu. Polskę reprezentowała 7-osobowa delegacja z prof. A. Fischerem i prof. K. Tichym na czele.

Przekonanie, iż poznanie sztuki ludowej danego narodu pozwala lepiej zrozumieć jego dążenia, kulturę, a także budzi i rozwija wzajemny szacunek narodów towarzyszyło wszystkim referatom wygłoszonym na Kongresie. Referenci z krajów słowańskich (gdzie sztuka ludowa była nadal żywa i wszechobecna w życiu codziennym) podkreślali jej wpływ na charakter poszczególnych narodów, na twórców profesjonalnych, a w skrajnych wypowiedziach zawdzięczali sztuce ludowej wolność, a nawet istnienie (przedstawiciel Jugosławii P. Ibrowac). Pogląd ten uzasadniano tym, że dzięki sztuce ludowej naród nie ginie nawet w sytuacji utraty własnej państwowości, ponieważ lud zawsze tańczy, rzeźbi, śpiewa, haftuje, tworząc swoistą skarbnicę, z której czerpią artyści z korzyścią dla kultury narodowej. Nietrudno dostrzec w tym przypadku żywotność idei romantycznych.

Sukcesem Kongresu było podjęcie uchwały powołującej stałą międzynarodową Komisję Badań Sztuki Ludowej i Folkloru (Commision Internationale des Artes et Traditions Populaires), w skład której weszli przedstawiciele wszystkich państw (z Polski prof. A. Fischer). Statut tej Komisji precyzował, iż celem jej jest praca dla rozwinięcia wzajemnego zrozumienia ludów i dążeń człowieka, mimo istniejących odrębności właściwych każdej cywilizacji. Jego realizacja przebiegać miała w płaszczyźnie organizowania kolektywnej działalności i prac wspólnie prowadzonych, ułatwiania badań porównawczych obyczajów i zwyczajów ludów oraz międzynarodowej koordynacji badań podobieństw i różnic istniejących między cywilizacjami [133].

Innym ważnym postanowieniem Kongresu była decyzja o urządzeniu międzynarodowej wystawy sztuki ludowej w Bernie w 1934 r. Program wystawy przewidywał szerokie uwzględnienie zagadnień plastycznych, rzemieślniczych, muzyki, widowisk scenicznych. Niestety wobec

---

[133] Por. L. Holban, *Statut Międzynarodowej Komisji dla Spraw Sztuki Ludowej i Folkloru*, "Lud", t. 38: 1947, s. 610-613.

piętrzących się trudności głównie natury politycznej do przygotowywanej wystawy sztuki ludowej nie doszło.

Niedługo po Kongresie, w tym samym roku odbyła się w Rzymie Międzynarodowa Konferencja Sztuki Ludowej, na której powołano do życia w każdym kraju Komisję Sztuki Ludowej. W ten sposób w Polsce powstała Komisja Sztuki Ludowej (Commission Nationale Polonaise des Arts Populaires).

W 1930 r. odbył się II Międzynarodowy Kongres Sztuki Ludowej w Belgii (Bruksela, Antwerpia, Leodium), w którym wzięli udział ze strony polskiej prof. A. Fischer, prof. E. Frankowski oraz J. Cierniak. Jego tematem przewodnim była "Sztuka ludowa w widowiskach dawnych i współczesnych".

Podjęte na dużą skalę prace w dziedzinie sztuki ludowej Europy w latach 30-tych naszego stulecia zostały zahamowane narastającymi trudnościami wynikającymi głównie z sytuacji politycznej. Ostatecznie przerwał je wybuch II wojny światowej. Dopiero w 1947 r. odbyła się w Paryżu III Konferencja Commission Internationale des Arts et Traditions Populaires. Postanowiono na niej zorganizować międzynarodową wystawę o charakterze etnograficznym, narodowym i międzynarodowym. W projekcie ekspozycji polskiej uwzględniono poszczególne grupy etnograficzne (np. Małopolska, Śląsk, Wielkopolska) wraz z podgrupami [134].

SZTUKA LUDOWA A SYTUACJA EKONOMICZNA WSI

W całym omawianym okresie w centrum zainteresowania pozostają nadal ekonomiczne walory sztuki ludowej. Koncentrują się one głównie na tej dziedzinie artystycznej twórczości wiejskiej, którą nazywano przemysłem ludowym czy domowym (a niekiedy rzemiosłem i chałupnictwem). W publikacjach charakteryzujących sytuację wsi w okresie II Rzeczypospolitej niejednokrotnie wskazywano na konieczność pomocy materialnej ubogiej ludności chłopskiej oraz licznym rzeszom chałupników wiejskich. Liczba jednych i drugich nieustannie rosła równolegle z szerzącym się bezrobociem w miastach i wzrostem proletariatu wiejskiego, który nie mając możliwości odpływu do miast powiększał szeregi chałupników wykorzystywanych przez nakładców.

Czynniki rządowe szukając dróg wyjścia z trudnej sytuacji ekonomicznej polskiej wsi uznały, że jednym ze skuteczniejszych środków zaradczych istniejącemu stanowi rzeczy jest rozbudowa produkcji i umie-

---

[134] Por. A. Fischer, *Udział Słowian w I Międzynarodowym Kongresie Sztuki Ludowej w Pradze 1928. Sprawozdanie*, "Ruch Słowiański", nr 2: 1928, s. 73-75; J. Gajek, *W sprawie C. I. A. P oraz wystawy sztuki ludowej w Bernie*, "Lud", t. 38: 1947, s. 614-621.

jętne zorganizowanie zbytu przedmiotów sztuki ludowej [135], szczególnie z zakresu tzw. przemysłu ludowego czy domowego. "Umiejętne zorganizowanie wytwórstwa ludowego i zapewnienie mu zbytu może z uwagi na ogromny zasięg tego wytwórstwa, stanowić o materialnej sile wsi polskiej" — pisze R. Woyczyński — chociaż równocześnie sceptycznie zaznacza: "daleki jestem od twierdzenia, że tylko przez »przemysł ludowy« dobrobyt ten osiągniemy" [136]. Szeroki zasięg tego typu produkcji oraz samorzutne powracanie do przemysłu ludowego [137] wyniszczonej przez wojnę i nieurodzaje ludności wiejskiej rokowały jednak podreperowanie budżetów.

Stawianie zagadnienia sztuki ludowej w płaszczyźnie gospodarczej nie było w Polsce ideą nową. Rodowód jej wywodził się z fizjokratycznych poglądów Oświecenia, a hasła pozytywistyczne nadały jej realną treść i formę. Podobnie jak w dobie Pozytywizmu i Neoromantyzmu, tak i w II Rzeczypospolitej możemy doszukać się w niej ukrytej tendencji politycznej polegającej na dążeniu do utrzymania na wsi istniejącego *status quo* bez wprowadzania zasadniczych reform społeczno-ekonomicznych. Jednak w tym okresie nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż grupa rządząca zmuszona była nie tylko ze względów gospodarczych, lecz i propagandowych zająć się szczególnie warstwą chłopską.

Dla stworzenia pozorów realnych posunięć na tym polu znakomicie nadawały się hasła i poczynania w zakresie sztuki ludowej i opieki nad nią. Do akcji tej zwerbowano wielu działaczy kulturalnych, społeczników, artystów plastyków, etnografów, drobne wiejskie warsztaty wytwórcze, a przede wszystkim Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego (założone w Królestwie Polskim w 1907 r.) oraz związane z nim Bazary Przemysłu Ludowego.

Przy Ministerstwie Przemysłu i Handlu zostaje utworzony referat Przemysłu Ludowego, który, aby zorientować się w stanie tej gałęzi wytwórczości, rozesłał ankiety do proboszczów (1920 r.) i następnie wój-

---

[135] Pogląd ten podzielała nawet konserwatywna część społeczeństwa, która podkreślając braki w funkcjonowaniu i organizacji przemysłu ludowego obarczała odpowiedzialnością za ten stan rzeczy głównie system pośrednictwa pozostający zazwyczaj w rękach ludności żydowskiej, sprzyjając antysemickim nastrojom. Jako środek zaradczy wysuwano postulaty oparcia zaopatrzenia w surowce i narzędzia oraz zbyt gotowych wyrobów przemysłu domowego na zasadach spółdzielczych. Punktem wyjścia dla tych związków spółdzielczych mogły by być już istniejące w Polsce organizacje i stowarzyszenia, które wykorzystując pomoc posłów gwarantowałyby właściwą formę działalności tych instytucji. Por. "Zorza", nr 43: 1919, s. 588, O przemyśle ludowym.

[136] R. Woyczyński, *Śladami rozwoju przemysłu ludowego w Polsce*, Kraków 1936, s. 102.

[137] Na fakt "zmartwychwstania prymitywnego przemysłu ludowego" — po zniszczeniach przemysłu fabrycznego, jakiego dokonała I wojna światowa — wskazuje na wielu autorów, por. np. J. Orynżyna, *Wystawa przemysłu ludowego w Częstochowie*, "Południuie", nr 1: 1921, s. 48.

tów (1925 r.) oraz zainicjował objazdowe badania terenowe w kilku powiatach, które — mimo że przerwane z braku funduszy — zaowocowały obfitym materiałem z 16 powiatów, wydaniem monografii dających obraz przemysłu ludowego trzech z nich (włodawskiego, przemyskiego i ostrołęckiego); kontynuowane były później przez towarzystwa regionalne dla ich potrzeb. Ustawy sejmowe z 13 i 31 lipca 1924 r., odpowiednio prowadzona kampania prasowa i wystawiennicza (szczególnie wystawy organizowane przez Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego w Warszawie [138]) przyczyniają się do tego, że podobne instytucje powstają na terenie całego kraju, a ich działy handlowe przekształcają się w bazary przemysłu ludowego.

Główna ich działalność koncentruje się na pracach instrukcyjno-propagandowych i handlowych. Równocześnie w obrębie Towarzystwa następują zmiany organizacyjne, np. w 1925 r. powstaje Reprezentacja Towarzystw Przemysłu Ludowego z siedzibą w Warszawie, przekształcona następnie w Związek Towarzystw Popierania Przemysłu Ludowego (1929 r.). Reprezentacja Towarzystw PRL wydaje w 1929 r. skrypt opracowany przez J. Manugiewicza — *Wskazówki do zbierania przedmiotów z zakresu sztuki i przemysłu ludowego*, gdzie zwrócono uwagę na to, że przy zbieraniu przedmiotów sztuki ludowej i przemysłu ludo-

---

[138] Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego już w pierwszych latach II Rzeczypospolitej organizowało liczne wystawy przemysłu ludowego, zarówno w Warszawie, jak też i innych miastach Polski. Ich głównym celem było podtrzymanie i rozwój wszystkich działów tej gałęzi wytwórczości wiejskiej. Szczególną jednak uwagę zwrócono na eksponowanie tkactwa, garncarstwa, koszykarstwa, nowszej dziedziny — kilimiarstwa oraz szeroko pojętego zdobnictwa. Wystawy tego typu przygotowywały również i inne instytucje i organizacje społeczne. Np. dzięki zabiegom i staraniom organizacji rolniczych i społecznych nieomal z całego kraju odbyła się w salach Teatru Wielkiego w Warszawie Wystawa Włókiennicza, której część poświęcono ludowemu przemysłowi włókienniczemu. Podobna ekspozycja miała miejsce rok wcześniej w Liskowie k. Kalisza. Por. O r y n ż y n a, *op. cit.*, s. 48; t e j ż e, *Wystawa przemysłu artystycznego w Monzy*, "Południe", nr 5: 1923, s. 56 — ekspozycja ta była uprzednio pokazana w Warszawie; t e j ż e, *Wystawa przemysłu artystycznego w Łucku*, "Południe", nr 5: 1923, s. 57; "Wieś Polska" t. 2: 1926, nr 40; "Wieś Polska", t. 1: 1925. Wystawy Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego eksponowały głównie tzw. zdobnictwo ludowe: łyżniki, czerpaki góralskie, malowane skrzynie krakowskie i sądeckie, ceramikę poleską lub kaszubską, wełniaki i kilimy łowickie i wileńskie, koronki, hafty, wycinanki. W 1937 r. zorganizowano w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, wystawę będącą swojego rodzaju novum. Uwzględniono w niej wyłącznie tzw. sztukę czystą, czyli ludowe malarstwo, grafikę i rzeźbę pochodzącą z terenów polskich, ukraińskich, białoruskich i litewskich. Jej percepcję ułatwił wcześniejszy kontakt z kubizmem i ekspresjonizmem. W przewodniku J. Grabowski zaznaczał, że ekspozycja ta jest nie tylko pierwszą w tej skali prezentacją malarstwa i rzeźby ludowej w Polsce, ale przede wszystkim prezentacją nie znanych lub mało dotąd znanych wartości artystycznych sztuki ludowej. Por. *Sztuka ludowa w Polsce*. "Wiadomości Literackie", nr 39[725]: 1937, s. 390.

wego należy gromadzić okazy o niezaprzeczalnych wartościach artystycznych lub etnograficznych oraz materiały informacyjne o całokształcie żywotnych jeszcze gałęzi przemysłu ludowego. Związek z braku funduszy zakończył swoją działalność już w następnym roku i poszczególne Towarzystwa rozpoczęły prace indywidualne. Rola czołowa przypadła najstarszej i najzamożniejszej z tych placówek: Towarzystwu Popierania Przemysłu Ludowego w Warszawie (na Tamce), w której po dr. A. Beninim był przez 12 lat dyrektorem C. Młodzianowski.

Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego w Warszawie szczególną troską otaczało szkoły instruktorów: tkactwa, kilimiarstwa, farbiarstwa i koszykarstwa, w których główny nacisk kładziono na techniczne doskonalenie produkcji chłopskiej, zaniedbując jednak sprawę zbytu tych wyrobów, co było poważnym błędem. M. in. w 1925 r. powstała pod kierunkiem W. Schreiberówny Sekcja Doświadczalna Ceramiki Ludowej w Wiśniewie pod Warszawą, która otoczyła opieką merytoryczną i artystyczną lokalne ośrodki garncarskie. Sekcja dbała o zachowanie regionalnego charakteru wytwórczości, urządzała pokazy regionalne itp. Kryzys w latach 1929-1933 przyniósł upadek Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego w Warszawie, zmuszonego zlikwidować szkołę instruktorów, Stację Doświadczalną Ceramiki, akcje badawcze w terenie, a zająć się organizacją skupu i następnie zbytu wyrobów ludowych na bazarach (np. bazar w Warszawie sprzedawał wyroby przemysłu ludowego z całej Polski) i w sklepach oraz zwiększonymi kontaktami handlowymi z wytwórcami wiejskimi.

W 1933 r. powstało Towarzystwo Artystyczne Rękodzieło Wiejskie, kierujące się zasadą utrzymania wysokiego poziomu artystycznego przedmiotów i autentyczności sztuki ludowej. Prowadziło ono sklep z wyrobami ludowymi w Al. Jerozolimskich. W 1935 r. ARW połączyło się z Towarzystwem Popierania Przemysłu Ludowego na Tamce, tworząc Towarzystwo Ochrony Sztuki Ludowej i Przemysłu Ludowego [139].

Równocześnie wieś cierpiąca dotkliwie na brak pieniądza starała się sama pozyskać miejskie rynki zbytu i dostarczać na nie wyroby z różnych gałęzi wytwórczości, w tym przede wszystkim tkaniny i ceramikę. Ale na tym polu panowała duża konkurencja ze strony przemysłu fabrycznego i np. podaż ludowych tkanin przewyższała znacznie popyt na nie. Usiłowano więc dostosować produkcję przemysłu wiejskiego do wzorów miejskich oraz stworzyć formy nowe, zaspokajające gusty i potrzeby ludności miast. Np. J. Orynżyna, znana orędowniczka na rzecz popierania ludowego przemysłu artystycznego, namawiała w tej sytuacji do wytwarzania drobnych przedmiotów związanych ze zwyczajami

[139] Zbytem ludowej wytwórczości — szczególnie tkanin — zajmował się również warszawski „Ład”.

i obrzędowością, które zyskują największe powodzenie, chociaż wykonywane są z najprostszych, często bezwartościowych surowców:

"różne urocze bagatelki, które sprzedać jest łatwiej niż spore sztuki towaru. Pisanki stały się przedmiotem chętnie zakupywanym w mieście. Huculi przekonawszy się o tym wędrują z nimi, aż do stolicy, gdzie sprzedają je w okresie wielkanocnym. Początek i w tym kierunku zrobiło Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego w Warszawie, które sprzedawało większe ich ilości na placówki zagraniczne... To samo stało się z wycinankami, najpierw w Łowickim położonym najbliżej stolicy, potem na Kurpiach i Podlasiu... Tradycyjna w Wilnie wytwórczość palm wielkanocnych ... stała się dziś już przemysłem na eksport... dziś są sprzedawane w Wilnie przez cały rok; zawędrowały one również do stolicy, dokąd Bazar Przemysłu Ludowego sprowadza je w wielkich ilościach" [140].

W miejscowościach górskich o rozwiniętej turystyce górale i góralki zaczęli wyrabiać sukienne haftowane pantofle zdobiąc je parzenicami i szarotkami. Twórczość ta została jednak negatywnie oceniona przez znawców sztuki. Inaczej miała się sprawa z garncarstwem. W przeciwieństwie do innych dziedzin wytwórczości ludowej, uprawianych przeważnie doraźnie, w chwilach wolnych od zajęć, rzemiosło to było zazwyczaj podstawowym źródłem utrzymania garncarza i jego rodziny. Przy zmniejszającym się popycie na utylitarne przedmioty ceramiczne zaczęło ono coraz bardziej nabierać charakteru sztuki ludowej. Z tego względu działacze i opiekunowie sztuki ludowej uznali za konieczne roztoczenie nad nim specjalnej opieki. W 1929 r. Stacja Doświadczalna Ceramiki urządziła wystawę prac środowiska ceramicznego Iłży, selekcjonując równocześnie formy pod kątem ich przydatności dla miejskiego odbiorcy. Nieomal wyłącznie dla miasta pracować zaczął garncarz z Bolimowa — Konopczyński; słynny kaszubski garncarz Necel z Chmielna, próbując coraz to nowych i wymyślniejszych wzorów (nie zawsze artystycznie trafnych) oraz Łobanowicz z Konopczyc. Ten ostatni staraniem Stacji Doświadczalnej Ceramiki został wyposażony w nowy piec garncarski, ponieważ miał zostać kierownikiem wzorcowego warsztatu dostarczającego do pobliskich uzdrowisk ceramikę regionalną, ale wąski rynek zbytu spowodował, że zaczął on wytwarzać dla miasta.

Wśród entuzjastów popierania przemysłu ludowego byli również zwolennicy masowego eksportu jego wyrobów, które tak bardzo podobały się na rynkach zagranicznych. Postulowali oni stworzenie masowej produkcji przedmiotów sztuki ludowej, a nawet zatrudnienie agentów handlowych orientujących artystów wiejskich w modnych tendencjach na rynkach zagranicznych. M. in. według takich założeń dobrano eksponaty na wystawę przemysłu "ludowego" w Amsterdamie, gdzie niezwykłym powodzeniem cieszyła się ceramika kaszubska, czy kilimy kosowskie przystosowane do gustów holenderskiego odbiorcy. Ta forma opieki nad sztuką ludową była jednak zdaniem wielu fachowców chybiona.

---

[140] O r y n ż y n a, *Przemysł...*, s. 169-170.

Podkreślali oni, że metody i skala kampanii eksportowej w krótkim czasie doprowadziłyby do całkowitego zaniku sztuki ludowej w Polsce. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego dostrzegając to niebezpieczeństwo starało się mu przeciwstawiać. Jednak zapatrywania samych działaczy Towarzystwa na istotę, cele i formy opieki nad sztuką ludową były częstokroć bardzo odmienne [141]. Niejednolite stanowisko na ten temat zajmowali również autorzy licznych publikacji o sztuce ludowej, a wśród nich nie tylko piszący prace popularne, ale historycy sztuki i etnografowie. Główne poglądy sprowadzają się z reguły do: a) zainteresowania społeczeństwa mało znaną dziedziną nauki, b) zachęcaniem do zbierania materiałów ludoznawczych, c) poszukiwaniem sposobów ochrony sztuki ludowej przed zniszczeniem i form opieki nad nią w imię jej szczególnej roli w życiu narodu [142].

Na ekonomiczne znaczenie artystycznej twórczości ludowej zwrócili również uwagę działacze ruchu ludowego i związków młodzieży wiejskiej. Podniesienie poziomu gospodarczego wsi było bowiem jednym z nadrzędnych celów, jakie stawiały sobie te organizacje już od zarania ich istnienia. Idei tej podporządkowane były zarówno ich programy oświatowe, jak i z czasem ideologia poszczególnych ugrupowań. Szczgólnie dużo uwagi poświęcano uczuleniu świadomości młodzieży na tę sprawę, a w poszukiwaniu środków zaradczych zwrócono ją również na możliwość wykorzystania przemysłu ludowego do złagodzenia materialnej nędzy wsi. Z tego względu przede wszystkim związki młodzieżowe przywiązywały wielkie znaczenie do upowszechniania przemysłu ludowego (szczególnie w okresie wielkiego kryzysu). Mimo swej anachronicznej samowystarczalności wyrób tradycyjnych sprzętów i przedmiotów zgodnie z ludową technologią pozwalał na pewną niezależność od produkcji fabrycznej, a w przypadku sprzedaży dostarczał niezbędnej w gospodarstwie gotówki oraz środków na prowadzenie działalności organizacyjnej kół.

Na bazie tradycyjnych właściwości rzemiosła i sztuki ludowej poszczególnych regionów zalecano kołom rozwój wikliniarstwa, garncarstwa, stolarstwa, tkactwa, koronkarstwa, wycinankarstwa, itp., zawsze

---

141 Świadczy o tym chociażby fakt, iż połączone Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego i Artystycznego Rękodzieła Wiejskiego w nową jednostkę organizacyjną: Towarzystwo Ochrony Sztuki Ludowej i Popierania Przemysłu Ludowego posiadało dwie sekcje: a) naukowo-artystyczną, współpracującą z Katedrą Etnografii UW, b) przemysłowo-handlową, zaopatrującą sklepy i dbającą o autentyczność sztuki ludowej.

142 Por. I. Mariańska-Kaczmarek, *Znaczenie i funkcje konkursów sztuki ludowej w woj. łódzkim*, "Łódzkie Studia Etnograficzne", t. 12: 1970, s. 12-17; Orynżyna, *Przemysł...* Schrammówna, *Sztuka ludowa...*; tejże, *Sztuka ludowa a praca oświatowa na wsi*, Wilno 1934; tejże, *Uwagi o sztuce ludowej*, Wilno 1936.

z wykorzystaniem wyłącznie elementów ludowych. Na łamach pism przeznaczonych dla ludności wiejskiej ukazywały się wzory haftów, koronek, a zamieszczane uwagi natrętnie agitowały dziewczęta do podejmowania się ich wykonania: "szczególnie zimą w wielu okolicach naszej ziemi dziewczęta mogłyby podjąć tę miłą dla siebie pracę, zdobywając trudne w tych czasach źródło zarobków... w wielu okolicach już się to dzieje, a jeżeli chodzi o zbyt tych wyrobów, to na pewno będzie zapewniony, bo przemysł ludowy nie jest pozbawiony u nas swej organizacji" [143]. Upowszechnienie rzemiosła ludowego miało również wpłynąć na likwidację ukrytego bezrobocia na wsi. Dlatego też związki zajmowały się informacją o kursach rzemieślniczych lub ich współorganizowaniem oraz popularyzacją dostarczania gotowych wyrobów do Bazarów Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego. Koła młodowiejskie drogą zachęcania młodzieży do podejmowania produkcji przedmiotów rzemiosła domowego (ludowego) łączyły aspekt gospodarczy z narodowym. Ten ostatni to m. in. walka z obcym kapitałem i pośrednictwem handlowym, dążenie do uniezależnienia się od kapitału i pośrednictwa niemieckiego i żydowskiego. Co więcej, tą drogą starano się ocalić liczne wartości estetyczne zawarte w polskim przemyśle ludowym. Tej samej idei podporządkowane były starania do reaktywowania ludowego malarstwa na szkle. Z kolei zachowanie tradycyjnego stylu w budownictwie w miejscowościach letniskowych (szczególnie w Krakowskiem) miało się przyczynić do ich atrakcyjności turystycznej, przez co pośrednio również do podreperowania budżetów tutejszych chłopów.

Akcja na rzecz przemysłu ludowego obok podtekstów narodowościowych miała poważny wpływ na doraźną poprawę sytuacji materialnej chłopów. Popierana przez czynniki rządowe (w ramach koncepcji regionalizmu) łagodziła podstawowe konflikty społeczne na terenach zacofanych gospodarczo i przeludnionych. Ponadto była niejako dowodem, iż rząd stara się o rozwiązanie gospodarczo-społecznych problemów wsi, co ma wyraźnie polityczny wydźwięk.

Produkcja rękodzielnicza oparta na motywach ludowych dostarczała również środków do prowadzenia działalności kół młodzieży wiejskiej. Bodźcem do jej podejmowania były m. in. konkursy. Organizacje bazując na kulturze ludowej celem poprawy ekonomiki wsi wydobywały te jej elementy, które najbardziej odpowiadały charakterowi etnograficznemu danego środowiska.

Wzmożone zainteresowanie przemysłem ludowym (domowym i chałupnictwem) zarówno społeczeństwa, jak i czynników rządowych obserwujemy w ostatnich latach poprzedzających wybuch II wojny światowej. Jego bezpośrednią przyczyną było wzrastające przeludnienie i pau-

---

[143] *Przemysł ludowy* "Zorza", nr 16: 1929, s. 1.

peryzacja wsi, zmuszające do szukania dodatkowych zarobków dla ludności wiejskiej oraz rozszerzenia sposobów jej zatrudnienia. Kryzysy przemysłowe oraz wąski rynek pracy w miastach z jednej strony, z drugiej długoletnia propaganda rozwijania przemysłu domowego sprawiły, iż uznano jego rozwój za najskuteczniejszy w istniejącej sytuacji środek zaradczy, umożliwiający złagodzenie nędzy materialnej wsi. W izbach ustawodawczych wysunięto postulaty powiększenia pomocy finansowej dla tego przemysłu [144] oraz nowelizacji niektórych rozporządzeń dotyczących jego rozwoju, które konsekwentnie realizowano w latach późniejszych. Dyskutowano merytoryczne sprawy organizacyjne, uzyskiwania dodatkowych kapitałów obrotowych itp. Minister Przemysłu i Handlu powołał specjalną Komisję Międzyministerialną do Spraw Przemysłu Ludowego i Domowego, dążono do koordynacji prac wszystkich instytucji pracujących w tym zakresie, starano się korygować zaistniałe błędy, reaktywować podupadłe ośrodki tej wytwórczości.

Tę aktywną działalność, której wyniki ekonomiczne były bardzo zadowalające, przerwał wybuch II wojny światowej [145].

*

W sztuce polskiej II Rzeczypospolitej istniało wiele orientacji i prądów artystycznych. Na plan pierwszy wysuwają się wśród nich dwa kierunki. Pierwszy dążył do całkowitej samodzielności i niezależności poszukiwań artystycznych w nawiązaniu do głównych prądów światowych. Jego przedstawiciele stali na stanowisku, że w sytuacji odzyskania samodzielnego bytu państwowego "służyć" narodowi można równie dobrze tworząc dzieła ponadnarodowe o charakterze uniwersalnym, zgodnie z nowoczesnymi kanonami w sztuce międzynarodowej. Drugi, za którym opowiadał się mecenat i polityka kulturalna rządu, zmierzał do wykształcenia stylu narodowego w sztuce; pierwiastki ludowe miały w nim niebagatelne znaczenie. Z kolei działacze ruchu ludowego oraz koła młodowiejskie, kierując swoje wysiłki na nadanie kulturze chłopskiej wartości autonomicznych i ogólnonarodowych, sięgnęli do walorów sztuki ludowej, czerpiąc szczególnie inspiracje z folkloru, które — jak się wydaje — zostały uwieńczone największym sukcesem w zakre-

---

[144] Obejmującego m. in. takie gałęzie wytwórczości, jak: przemysł drzewny garncarstwo, kuśnierstwo, kilimiarstwo, kowalstwo, ślusarstwo, koronkarstwo.

[145] Por. szerzej na ten temat następujące artykuły: *Prawo i sąd w życiu gospodarczym. Określenie istotnych cech przemysłu ludowego, domowego i pracy chałupniczej*, "Polska Gospodarcza", z. 52: 1937, s. 1683-1684; J. Orynżyna, *Pod znakiem przemysłu ludowego*, "Polska Gospodarcza", z. 27: 1937, s. 895-897; tejże, *Przemysł ludowy. Plan Finansowy Komisji do Spraw Przemysłu Ludowego i domowego*, "Polska Gospodarcza", z. 25: 1938, s. 938-939; tejże, *Kredyt dla Przemysłu Ludowego*, "Polska Gospodarcza", z. 26: 1938, s. 968; tejże, *Przemysł ludowy. Rozmieszczenie przemysłu ludowego w Polsce*, "Polska Gospodarcza", z. 33: 1938, s. 1090-1901; oraz książkę Orynżyny, *Przemysł ludowy...*

sie sztuki teatralnej. Głoszone przez nich idee i konkretne prace podejmowane na polu sztuki ludowej sprawiły, że stała się ona rzeczywistym wyróżnikiem kultury warstwy chłopskiej, ale wysiłki nadania jej charakteru ogólnonarodowego nie zostały ukoronowane pełnym powodzeniem.

W działalności Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego oraz związanych z nim Bazarów Przemysłu Ludowego i wiejskich spółdzielni wytwórczych w dziedzinie plastyki dominuje koncepcja wyłącznego opierania się na twórczości ludowej, przy równoczesnej stylizacji tzw. motywów swojskich, wywodząca się z neoromantycznego poglądu uznającego sztukę ludową za jedyną skarbnicę wzorów godnych naśladowania, a wywołana reakcją na szerzącą się tandetę miejską pretendującą do miana sztuki ludowej. Ale sama oferta wyjścia z impasu zaproponowana przez Towarzystwo, koncentrująca się na zakładaniu szkół przemysłu ludowego, opieki nad sztuką ludności wiejskiej i rozwijaniu form sprzedaży przedmiotów sztuki ludowej, była daleko niewystarczająca i mało doskonała. Ponadto brak jednolitego stanowiska członków Towarzystwa na zjawisko zwane sztuką ludową sprzyjał rezygnacji z prac na rzecz włączenia sztuki ludowej do nurtu sztuki ogólnonarodowej. Równocześnie Towarzystwo swoją działalnością handlową utwierdzało w przekonaniu mieszkańców wsi, że sztuka ludowa to głównie przemysł domowy, rzemiosło czy chałupnictwo, czyli dziedziny spełniające w życiu wsi określoną funkcję utylitarną, których za sztukę ona nie uważała.

Ogólnie można powiedzieć, że w pierwszych latach 20-lecia międzywojennego prace na polu sztuki ludowej koncentrowały się głównie wokół jej ochrony, czemu patronowało Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego i pokrewne mu instytucje oraz w mniejszym stopniu wykorzystywaniu motywów sztuki ludowej (często stylizowanych i schematyzowanych) w projektowaniu i wykonywaniu przedmiotów związanych z rzemiosłem artystycznym (szczególnie Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych, szkoły sztuk zdobniczych i przemysłu artystycznego, "Ład"). W latach późniejszych obserwujemy rozwój teoretycznych i metodologicznych prac nad poszczególnymi dziedzinami ludowej plastyki artystycznej podejmowanymi w środowisku naukowym, które przerwane wybuchem II wojny kontynuowane są po jej zakończeniu.

Sztuka ludowa w II Rzeczypospolitej pełniła przede wszystkim funkcje: a) wyróżniające narodową odrębność kultury polskiej, b) inspirujące w tworzeniu sztuki ogólnonarodowej, c) wyróżniające warstwę chłopską, jako odrębną, a równocześnie w pełni równoprawną część społeczeństwa polskiego, d) ekonomiczne, przysparzające zarobku ubogiej ludności wiejskiej, e) utylitarne, związane z zaspokajaniem potrzeb nie tylko mieszkańców wsi, lecz i miast. Za nimi kryło się oczywiście szereg funkcji pośrednich, które staraliśmy się naświetlić w trakcie wywodu.

Rzeczywistość społeczno-polityczna i kulturalna II Rzeczypospolitej sprawiła, że sztuka ludowa nie była włączona w takim stopniu jak w okresach poprzednich w krąg szerokich koncepcji ideologicznych dotyczących kultury i sztuki narodowej. Próby takie podejmowane są w zasadzie głównie w gronie działaczy ludowych i związków młodowiejskich, usiłujących wykorzystać jej walory i atuty do zapewnienia warstwie chłopskiej należnego miejsca w strukturze całego narodu. Ich propozycje w tym zakresie ograniczają się przede wszystkim do powtórzenia i przypomnienia poglądów znanych już przedtem; wypowiadanych przez czołowych myślicieli, humanistów, społeczników i artystów epok wcześniejszych (Romantyzmu, Pozytywizmu czy Neoromantyzmu) oraz rozbudowania idei regionalistycznych i agrarystycznych. Niemniej jednak wnoszą do nich nowy akcent, a mianowicie szeroką działalność praktyczną. Widoczna jest ona szczególnie w pracach kół młodzieżowych na wsi zarówno w zakresie konkretnej wytwórczości przedmiotów artystycznych, jak spektaklach swoistego misterium teatru obrzędowego, czy ochrony i kultywowania powszechnie już uznanego dorobku artystycznego warstwy chłopskiej (np. stroju, tańca, pieśni).

Nie buduje wielkich koncepcji kulturalnych na kanwie sztuki ludowej również inteligencja miejska i elita artystyczna. Twórcy profesjonalni, jeśli już mają coś wspólnego ze sztuką ludową, to głównie z jej rozwiązaniami warsztatowo-formalnymi lub tematycznymi oraz z licznymi adaptacjami motywów ludowych. Podejście ich cechuje więc swoisty utylitaryzm i instrumentalne traktowanie sztuki ludowej. Z kolei dla inteligencji miejskiej i społeczników kontakt ze sztuką ludową ogranicza się do płaszczyzny jej reaktywowania, ochrony, popularyzacji bez prób formułowania szerszych teorii sztuki narodowej czy tylko warstwy chłopskiej.

Wypadkowa tych zachowań wsparta rozwojem badań naukowych nad poszczególnymi dziedzinami plastycznej działalności ludności wsi przynosi jednak w konsekwencji zwrócenie uwagi na wartości artystyczne i estetyczne dotąd "zapomnianych" gałęzi sztuki ludowej, takich jak malarstwo na szkle czy rzeźbę w drewnie. Inaczej mówiąc rodzi się tendencja do dostrzegania wartości autotelicznych sztuki ludowej, która zostanie teoretycznie rozwinięta po zakończeniu II wojny światowej.

Мирослава Дрозд-Пясецка

ОБЩЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ НАРОДНОГО ИСКУССТВА. НАРОДНОЕ ИСКУССТВО В ЖИЗНИ ОБЩЕСТВА II РЕЧИ ПОСПОЛИТОЙ

Резюме

Настоящая работа представляет собой продолжение вопроса об общественных функциях народного искусства в период II Речи Посполитой. В ней рассмотрены главным образом: 1) значение народного искусства для идеологии и деятельности народного движения и союзов сельской молодежи как определителя культуры крестьянской прослойки; 2) роль элементов народного искусства при формировании облика общенационального искусства (национального стиля); 3) интерес профессиональных научных исследователей, этнографов и искусствоведов к народному искусству; 4) коммерческие качества народного искусства, особенно важные для бедного сельского населения, занятого народным промыслом, ремеслом или кустарничеством.

В работе выделены позиции и взгляды на искусство крестьянской прослойки как деятелей народного движения, так и профессиональных художников и обычных потребителей. Подчеркнуто влияние Выставки декоративного искусства в Париже в 1925 г. на направление развития польского бытового искусства и художественную программу кооператива „Лад". Обсуждены м. пр. деятельность Общества по поддержке народного промысла как в сфере охраны народного искусства, так и в области поддержки его развития и обеспечения рынков сбыта.

Общие выводы, следующие из представленного материала, сводятся к тому, что народное искусство исполняло в междувоенное двадцатилетие прежде всего функции: а) выделяющую национальную самобытность польской культуры, б) вдохновляющую при создании общенационального искусства, в) отличающую крестьянскую прослойку как отдельную и вместе с тем равноправную часть польского общества, г) экономическую, прибавляющую заработок бедному населению, д) утилитарную, связанную с удовлетворением нужд не только жителей деревни, но и городов. За названными скрывался ряд косвенных функций, они рассматриваются автором в ходе изложения.